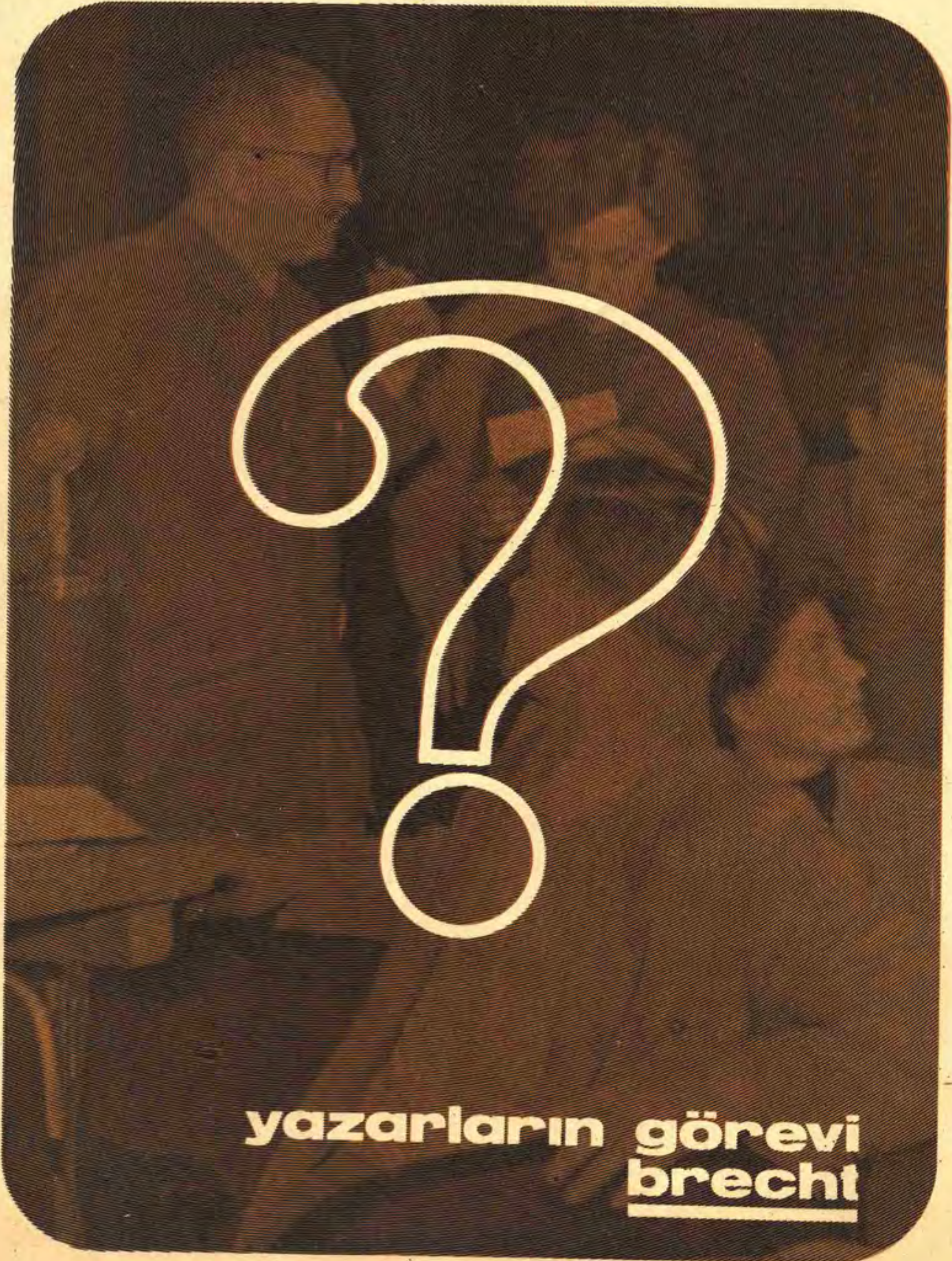
1973
şubat
sayı 2
5 TL.

yeni adımlar

aylık sanat ve siyaset dergisi



yeni adımlar
aylık sanat ve siyaset dergisi
ŞUBAT 1973
SAYI : 2

Duyuru, ... 2
Yazarların görevi, B. BRECHT 3
Yerüstü, TAHİR ABACI 7
Abdülcanbaz, ORHAN SUDA 9
Kuşbakışı, İZZET YASAR 11
«Oğlak üzerine», TAHİR ABACI 12
Ahmet Arif ve «Hasretinden Prangalar Eskittim», NECDET KAYA 16
Hatırladıklarımız, SERDARİ 19
Toplumsal çelişkiler ve sanatın işlevi, MEHMET ERGÜN 21
Metin İlkinin hikâyeciliği üstüne, MEHMET ARICAN 28
Toplumcu düşünce ve edebiyatımız, MEHMET BAYRAK 31
Yugoslavya sosyalist bir ülke midir? MUSTAFA EKMEKSİZ 40
Kısa, kısa 47

Yönetim ve yazışma yeri : Babıâli Cad. 14/3 Cağaloğlu - İstanbul
Abone : Yıllığı 50 / altı aylığı 25 lira (dış ülkeler : yıllığı 100 / altı aylığı 50 lira)
Dizgi ve baskı : Latin Matbaası
Kapak düzeni : Derman Över

Sahibi:
Metin İlkin
Sorumlusu:
Süleyman Nebioğlu
Yayın yönetmeni:
Orhan Suda

DUYURU

İlk sayısı yayınlanınca, abone olmak, dergimizi çevresinde satmak yoluyla bizi destekleyen okurlarımıza sağ olun deriz. Kültür, sanat ve edebiyat meselelerinde yalnız olmadığımızı duyurdunuz bize. Sanat ve kültür hayatımızda yüklendiğimiz göreve sizlerin desteğiyle devam edeceğiz. Ama bizim de sizlerden isteklerimiz var :

1 — «Yeni Adımlar»ı eleştirip eksik, aksak yanları varsa bize bildirin, önerilerde bulunun, doğru ve yararlı bulduğunuz yanlarını belirtin, yayın.

2 — Sanat ve edebiyatımızın yeni baştan eleştirilmesi gerektiğini daima gözönünde tutun.

3 — Edebiyatımızın hali gözler önünde; bu köhnemiş kültür ortamının silinip yerine gürbüz ve çağına yaraşır bir ortamın oluşturulmasına katkıda bulunun. Yanlış bir görüşü şirin göstermeye çalışan estetik bir güzelliğe de, doğru bir görüşü yoksullaştıran bir estetik çabaya da karşı olan dergimizin tutum ve doğrultusundaki yazılarınızı bekliyoruz.

4 — İleriki sayılarda, yazılı edebiyat haline gelmemiş destan, türkü ve şiirleri yayımlayarak çok önemli bir birikimi ortaya koymak amacındayız. Bu da gene sizlerin çevre ve bölgenizde derlemeler yapmanız, tanığı olduğunuz ürünleri tespit edip bize iletmenizle gerçekleşecektir.

İsteklerimiz bunlar. Ayrıca,

4. sayıdan itibaren «Okuyucu Kürsüsü» niteliğinde bir köşe açacağız. Bu köşede, okurlarımızın derginin önerdiği konuda, yazıları yayınlanacaktır. İlk konumuz HALKIN EDEBİYAT VE SANAT KARŞISINDAKİ TUTUMU'dur. Gönderilen yazılar önem sırasına göre yayınlanacaktır.

YENİ ADIMLAR

B. BRECHT

YAZARLARIN GÖREVİ

Nazi Almanya'sında faşizmin bütün dehşetiyle hüküm sürdüğü 1935 yılında Paris'te toplanan Yazarlar Kongresi'ne dünyanın en ünlü sanatcıları ve aydınları katılmış ve faşizm döneminde kültürün savunulması konusunda görüşlerini açıklamışlardı. Aşağidaki yazı, Brecht'in bu kongrede yaptığı konuşmanın çevirisidir.

Faşizmin saldırısına uğramak ya da başkalarının çektikleri acıları yüreğinde duymak ve bundan dolayı büyük bir öfkeye kapılmak, yazarların faşizmle mücadele etmeleri için yeterli bir sebeb değildir. Faşizmin kötülüklerini anlatmanın yeterli olduğunu sanan bir sürü yazar var. Aslında, anlattıkları şeyler önemlidir de: «Zulüm sona ermelidir, insanlara işkence edilmemelidir». Kısacası, zulüm görenler bir toparlanmaya görsünler, zalimlerin işi bitiktir diyorlar.

Evet dostlarım, açıklamalar gereklidir. Belki de insanlar toparlanacaklar ve bu, bir hayli kolay olacaktır. Ama zalimlerin yakasına yapışmak sanıldığı kadar kolay değildir. Öfke iyice bilenmiştir, faşist zalimler bellidir. Ama nasıl hakkından gelmeli onların?

Yazar, benim görevim haksızlığı dile getirmektir diyebilir ve zalimlerin hakkından gelmeyi okurlara bırakır. Fakat o zaman yazar için ilginç bir deney başlayacaktır. Öfkenin de, tıpkı merhamet gibi, geçici bir duygu olduğunu, ve kitlelerin, en gerekli anlarda bile öfkelenmediğini farkedecektir. Arkadaşlarım bana şöyle diyorlardı: Bazı dostlarımızın öldürüldüklerini haber verdiğimizde, önceleri herkes büyük bir öfkeye kapılmış ve so nderece üzülmüştü. Sonra yüzlerce arkadaşımız öldürüldü. Öldürülenlerin sayısı bini bulduğunda ve artık bunun hep böyle devam edeceği anlaşıl-

dığında herkes sustu. Gerçek bir durumdur bu. Cinayetler arttıkça kimse sesini çıkarmaz. Istıraplar dayanılmaz bir hal alınca bağrışmalar duyulmaz. Bir insana işkence edildiğini görenlerin elinden buna karşı bir şey gelmez artık. Normal bir şeydir bu. Cinayetler arttı mı önü alınamaz artık.

Budur işin gerçeği. Nasıl çare bulmalı buna? İnsanları yılgınlıktan kurtarmanın bir çaresi var mıdır? İnsanlar niçin yılgın olur? İnsan, müdahale edecek güçte değilse, bir başkasının felâketiyle ilgilenmez. Darbelerin ne zaman, nereye ve niçin ineceği bilinirse karşı konulabilir. Darbeler önlenebiliyorsa, bunları önlemek için en ufak bir imkân varsa, zulüm görene işte o zaman acınabilir.

Bazıları barbarlığın, insanoğlunun eğitilmemesinden ileri geldiğini söylüyorlar. Barbarlığı önlemenin çaresi, karşımızdakine iyi davranmaktır, iyilik etmektir diyorlar. Yuvarlak sözleri tekrarlamakla, özgürlükten, insanlık onurundan, adaletten söz etmekle faşizmin önlenebileceğine inanıyorlar. Faşizmin barbar bir rejim olduğu belirtilince, barbarlığı göklere çıkarır faşizm. Barbarlığın bağnazlık olduğu söylenince, faşizm övgüler düzer bağnazlığa.

Oysa faşizm de kitlelerin eğitiminin ihmal edildiğine inanır. Aklı ve duyguları köreltmek için bu çareye (barbarlığa) başvurur. İşkence odalarındaki barbarlığının yanısıra, okullara, gazetelere, tiyatrolara karşı da barbarca davranır. Milleti eğitmeye koyulur. Sabahtan akşama kadar iş edinir bunu. Kitlelere verebileceği bir şeyi olmadığı için onları bol bol eğitmesi gerektir.

Ekonomisini düzene sokamaz faşizm. Savaşlara ihtiyaç duyması bundandır. Kaba kuvveti önerir. Kurbanları feda etmek ihtiyacını duyduğu için körükler fedakârlık duygusunu. İdeal haline getirir bunları.

Oysa bütün bunların neye yaradığını, eğiticinin kim olduğunu ve bu eğitimden kimin yararlanması gerektiğini biliyoruz. Felâketin, kötülüğün barbarlıktan ileri geldiğini görenlerimiz bile eğitmekten, düşünceleri (ama sadece düşünceleri) etkilemekten, insanlara iyiliği öğretmekten dem vuruyorlar. Ama hangi şart altında ve ne pahasına olursa olsun iyiliğin gerekliliğinden söz etmenin bir sonuç vermeyeceğini bilmiyorlar.

İnsanların ille de iyilik yapmalarını beklemekten sakınalım. İmkânsız hiç bir şey istemeyelim onlardan, güçlerinin yetmeyeceği fedakârlıklar yapmalarını, yani korkunç bir duruma, yüce erdemler sayesinde, katlanmalarını beklemeyelim.

İlle de kültür diye tutturmayalım. Kültürün ayaklar altına alınmasına acıyalım, ama insanlara daha çok acıyalım. İnsanlar kurtulunca kültür de kurtulmuş olacak. Uygarlık insanlar için değil, insanlar uygarlık için yaratılmıştır demeye kalkışmayalım hiç bir zaman.

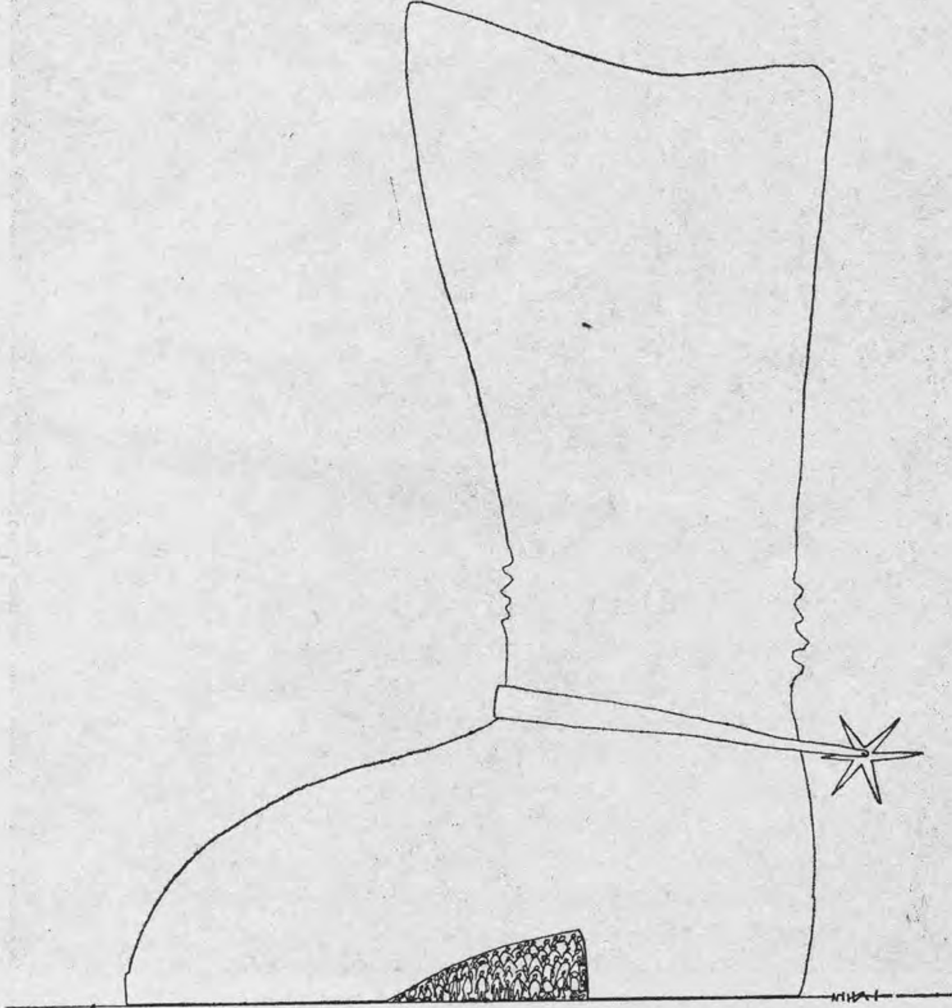
Dostlar, felâketin, kötülüğün sebeplerini iyice düşünelim. Bilim bize, bütün felâketlerimizin mülkiyet ilişkilerinden ileri geldiğini öğretmekte. Gün gibi açık olan bu gerçek, mülkiyet ilişkilerinden ve barbarlıktan en çok zarar gören kitlelerce her gün biraz daha benimsenmektedir.

Faşizmin cinayetlerini gören ve bunun acısıyla sarsılan yazarların bir-



çoğu henüz bu gerçeği anlamış ve barbarlığın sebeplerini keşfetmiş değil. Faşizmin zulümleri bir sonuç vermeyecektir diye düşünmek daima tehlikelidir. Çünkü bu yazarlar böylece, mevcut mülkiyet ilişkilerine bel bağlamış oluyorlar. Faşizmin barbarca davranmaya ihtiyaç duymadığını sanıyorlar. Oysa faşizm, mevcut mülkiyet ilişkilerini devam ettirmek için şiddete başvurmak zorundadır. Mevcut mülkiyet ilişkilerinin devamını isteyen ya da buna kayıtsız kalan yazarlar, barbarlıkla kesin bir şekilde ve uzun bir süre mücadele edemezler, çünkü onlar, barbarlığa yer vermeyen sosyal bir düzenin kurulmasını istemiyorlar ya da bu gücü kendilerinde göremiyorlar.

Türkçesi : Orhan SUDA



1935 Nazi Almanyasında faşizm.

TAHİR ABACI

YERÜSTÜ

1.
Zincirli prangalı düşlerden
Bağ bozumuna giden kızların
Türküleri uyandırıyor sabahları

Baharın goncası yok gündüzleri. Geceleri güz
Çardaklara uğrar yaprakları hışırdatır
İsli duvarlar arasındaki yer yataklarında
Dönmeyen yiğitlerine ağlayan kızların
Göz yaşlarında yıldızları kırpıştırır

Güneşin ve gökyüzünün minyatürünü taşıyan
Sabun köpüğü günler sönüp sönüp giderken
Kuşkuyla bakıyoruz sararan yaprakların
Dalından kopunca öldüğünü söyleyenlere
Ölümün bir demet kırmızı karanfilini değil
Ambarları dolduran buğdayları görüyoruz çünkü

2.
Biten yaz bakraçtaki sütü ağusuyla yoğurt çalan
Boz yılan büzüşüp kaldı kör meşe diplerinde
Bazı suskun dillerse paslanıyor şimdi
Sesleri yer altına saklı küplerde
Solmuş Hitit çiçekleri arasında

Ama bazı köpüklenmiş genç adamlar
Ayaklarının kanlı izini bırakarak granit kayalarda
İçlerinde dalyanı parçalayıp
Mavi derinlikleri tutan balıkların uçarı sevinci
Çıplak dorukların kar bekleyen sabrına
Ilıman mağaraların gebe alnacına çekildiler

3.
Oldukça saydamlaştı ıssız hasat yerleri
Başladı artık göçebeliği kol gücünün
Taze kan gibi akarak istasyonlara
Peronlarda pıhtılaşıyor insanlar

Akıp giden sözler ediyorlar aralarında
Ölenleri anlatıyor birisi
Onlar ki gaddarca öldürüldüler
Ve arkalarında çiçek getirilen birer tümsek değil
İnsanlara serpiştirdikleri çiçekleri bıraktılar

ORHAN SUDA

Çizgi - romandan büyük bir yanılgıya :
ABDÜLCANBAZ

Yanlış bir tarih bilincinin Dostlar Tiyatrosu'nu nasıl bir açmaza sürüklediğini görmek istiyorsanız ABDÜLCANBAZ'a gidin.

«Çadır tiyatrosu - ortaoyunu - tûluat - kukla oyunu - müzikli ve projeksiyonlu anlatım» (1) bileşkelerinden oluşan ABDÜLCANBAZ, 70 yıllık tarihimizin en önemli döneminin, «devrimçi açıdan» nasıl harcandığının en güzel bir kanıtıdır.

Bir üstün-insan tipidir ABDÜLCANBAZ. Eskilerin deyimiyle «zamandan ve mekândan münezzehtir, her yerde hazır ve nazırdır». Her yerde doğrunun yanında, zalimin, sömürücünün karşısındadır. Sürekli savaşan, hep kazanan, her gittiği yerde devrim yapan bir kahramandır» (2). Oysa bize kalırsa, ne idiğü belirsiz, hangi sosyal kökenden geldiği, hangi sosyal güçlere dayandığı bilinmeyen, imamlarla, acemlerle, Tarzan'larla dolaşan, meyhanelerde kavga eden, Osmanlı tokadıyla ün slmış yakışıklı bir adam söz konusudur.

Maskaralığın, «halkı güldürerek eğitmek» diye nitelendirildiği, kişilerin hem oyuncu hem seyirci oldukları, aynı anda hem 1920'lerde hem de 1973'lerde boy gösterdikleri, Beethoven'in Ay Işığı sonatıyla, «O Ağacın Altında»yı ve Love Story'yi bir çırpıda söyledikleri, bir sokak serserisinin, bir kabadayının polis müdürü yapıldığı ve kendisine kibar hanımlara nasıl davranılması gerektiğinin öğretildiği, kedi kaleci FAYRABİ'nin atraksiyonlarının projeksiyonla yansıtıldığı bir oyundur ABDÜLCANBAZ.

Anlayabildiğimiz kadarıyla, «halka, Kurtuluş Savaşımızı doğru bir açıdan sunmayı, 1923 ile 1973 arasında bir paralellik kurmayı» amaçlamış Dostlar Tiyatrosu.

Aslında, farklı iki dönem arasında mekanik bir bağ kurularak çıkılmış yola. Zengin tabaka ile yoksul tabaka ikilemi, ve zenginlerin har vurup harman savurdukları, yabancılarla işbirliği yaptıkları gerçeği sakız olmuş bır konudur. Ve son 13 yıllık dönemde yeterince işlenmiştir. Önemli olan, bu ikilemin nasıl bir çözüme bağlanacağı, bunu sosyal güçlerden hangisinin başarabileceği ve bu amaca varmak için de kimlerle ittifak kuracağı meselesine katkıda bulunmak, bütün kötülüklerin ve felâketlerin kökeninin

«mülkiyet ilişkilerinde» olduğu gerçeğini ısrarla belirtmektir. Bu bakımdan, yazarlarımız, sanatçılarımız büyük bir sorumluluk duygusu içinde hareket etmek zorundadırlar (gerçekten devrimciyseler tabii).

Güçlükleri, güle oynaya aşmanın yolu, uyduruk tiplerin, üstün insanların dünyasına karışmak değil, ete kemiğe bürünmüş yürekli insanlarla elbirliği etmektir.

Hemen belirtelim, başta Genco Erkal ve Sedef Bediz olmak üzere, bütün oyuncular rollerini büyük bir başarıyla oynuyorlar. Böylesine yanlış bir oyunun, bu kadar büyük bir başarıyla oynandığını görmek üzüyor insanı.

---

(1) Genco ERKAL, Özgür İnsan, S. 50 - 51, Ocak 1973.
(2) Adı geçen dergi.

İZZET YASAR

KUŞ BAKIŞI

Her şey bırakılır hava bile
Asma yapraklarının yosunlara benzediği
Buram buram bir sabah vakti
Her şey bırakılır dostlar bile

«Dostlarımın arasında
Tersine bir uçurtma gibi
Duyuyorum kendimi
Ayağımın gölgesinden uzakta

Neşeyle kayıyorum elleriniz üzerinden
Biraz donuksa da bakışım
Aldırmayın siz - dünyaya bakın
Mahzunluğum aşktan açlıktan ve napalmden»

Yaşamak incelik ister dedin
Öpüşmek ciddî bir iştir
Bir mayıs sabahı dudakların üşür
Yaşamayı ve öpmeyi bildiğin için

Her şeyi bıraktın havayı bile
Erkenden
Memureler bacaklarını traş ederken
Herşeyi bıraktın - güle güle

Yüzünün anısı tabutluklara ve yüreğimize işlendi
Yüksek voltajlara alışık gövden
Yırtarak geçiyor içimizden
Avluların yağlı sessizliğini

Köpek gezdiriciler ve onların sahipleri
Sana acımıyorlar rahat uyu
İpeklerle örüyor incinmiş boynunu
Tüm ip halat urgan ve sicim işçileri

TAHİR ABACI

«OĞLAK» ÜZERİNE

Hasan Hüseyin şiiri, başlangıç döneminde, o günlerin etkin ikinci yeni şiirine karşı bir alternatif gibi göründü, ikinci yeni şiirinin sinikliğine yakınlık duyamayan toplumcu aydın kesimce önemsendi, benimsendi. O günlerde Nazım Hikmet'in yeni kuşaklara ulaşması olayının etkileri de henüz duygusal dönemdeydi. Şiirindeki derin boyutlar henüz kavranılamamış, değerlendirilmesi yüzeysel coşkularla yapılmıştı. Bu yüzden Hasan Hüseyin'in şiiri, onun şiirine yakın sanıldı, düştüğü sığlıklar görülmedi. **«İşime karım dedim / Karıma kavel diyeceğim... ve izin verirlerse istinyeli emekçi kardeşlerim / ilk çocuğumun adını / Kavel koyacağım»** gibi dizelerin toplumcu bir DUYARLIKLA değil popülist DUYGULARLA yazıldığını kimse anlayamadı. O günlerin ideolojik düzeyi, grev yapan işçilerin, emekçilerin, yoksul halkın soyut bir sevgiyle yüceltilmesinin popülizm olacağını kestiremiyordu.

O günlerden bu yana gerek ideolojik konularda, gerek sanat konusunda hayli gelişmeler, değişmeler oldu, yepyeni boyutlara ulaşıldı. N. Hikmet'in şiiriyle sığ şiir arasındaki fark ortaya çıktı. Bu arada Ahmed Arif şiiri de önemli bir kaynak olarak yeni kuşaklara ulaştı. Tüm bunların yanında, Hasan Hüseyin'in şiirde bir arınmaya yönelemediğini, hâlâ başlangıçtaki yanlışları sürdürdüğünü, «güleryüzlü» etkilerden kurtulup toplumcu duyarlığa geçemediğini, belirli kolaylıklarla şiir yazdığını görüyoruz. Ve bugün Hasan Hüseyin'in şiiri devrimci şiirin sığ yanının temsilcisi olarak kalmak durumundadır. Ama şairin bu niteliğiyle piyasaya sunuluşu arasında tam bir çelişki var. Bu tavrın «Kızılırmak» kitabıyla başladığını görüyoruz. Tek ve uzun bir şiiri içeren bu kitaba kısaca değineceğiz. «Kızılırmak»ta zayıf imgelerle sloganların harman edildiğini görüyoruz. Bu kitapta yer yer Nazım Hikmet şiiri, yer yer halk şiiri taklit edilmiş, yer yer ikinci yeni tekniği çok başarısız bir biçimde toplumcu bir öze uygulanmak istenmiştir. Ortaya çıkanlara ise «hamlık» bile denemezdi: **«yıkık bir ud tiryakiliği antika cumbalarda / kanaryalarda berberli bezginliği burjuvalığın / bir polis burnu-dağdaki çarıksızlığın çarıksızlığı / bir büyük**

vurgun düzeni / vurgunun soygunu Newyork'ta döllediği». Arada **«karataşın göbeğinde aşk / karataşın göbeğinde barış / karataş çatladı çatlayacak»** gibisinden ham soyutlamalar tekrarlanıp duruyordu. Araya savcıları girmesiyle, kitabın sansasyonelliği ve slogan kolaylığı, onu eylem içinde sanatı ihmal eden ve bu yönü zayıf kalan bir kesimin ilgisine sürükledi. Bunda yukarda değindiğimiz alternatif olma durumu da rol oynuyordu. Toplatma, tutuklama kararları ve bu ilgi, Hasan Hüseyin'de o günden başlayan ve bugün hâlâ süren, şiirini de etkileyen bir tavrı başlattı. N. Hikmet'i bir kolaylık sandıran ve bir anda N. Hikmet oluverildiğini düşleten bir tavır bu. «Kavel»in ikinci baskısına şairin eşi tarafından yazılan önsözdeki büyük büyük lâflar, «Tıpkı N. Hikmet gibi Hasan Hüseyin de...» diye başlayıp uzayan kıyaslamalar, «Kızılırmak»ın ikinci baskısının sonuna yazılanlar... Belli bir düzeyi aşamayan, köşebaşı yazarlarının güncel ilgisinde önemsenen, sadece önsöz ve arka kapak sunuşlarında büyüklüğünden söz edilen bir şiir, başlıbaşına bir eylem olan bir şiirle karşılaştırılabilir miydi? Böyle bir karşılaştırmadan zararlı çıkan kim olurdu? Son yıllarda bazı şaşkın eleştirmenlerin de böyle karşılaştırmalara yeltendiklerini gördük ama bu N. Hikmet'in karşısına dikilmek istenenlerin sığlığını, kofluğunu daha açık olarak ortaya koymaktan başka bir şeye yaramadı.

Şairin TRT'ce ödüllendirilmiş şiirini de kapsayan «Kızılkuğu» adlı dördüncü şiir kitabı onun hiç gelişmediğini, yani gerilemeyi sürdürdüğünü gösterdi. **«belki yüzüyordur denizlerde hâlâ / saman çöpüyle şişirdiğim kurbağalar»** gibi us dışı görüntülere dayanan çocukluk anışlarının, **«haykırcayı çok güzel konuştuğumu / herkes bilir»** gibi böbürlenişlerin şiirde yeri olamayacağını düşünmez şair. Yine tek şiirlik bir kitap olan «Ağlasun Ayşafağı» turistik özlemlerle dolu bir haz ve izlenim şiirinden ibaret. Kitabın arasına sokuşturulan beylik toplumcu kavramlarla bir etki yaratılmaya çalışılıyor ve Hasan Hüseyin'i diğer küçük burjuva içerikli şairlerden ayıran tek nokta da bu oluyor, yaşantı ve duyarlık meselesi değil.

«aşeren varsa külüme / işte başım işte şiirlerim / hasan hüseyin derler adıma / kalsın benden dölüme.» Oğlak'ın arka kapağında, Hasan Hüseyin'in artistik fotoğrafının altında yer alıyor bu dörtlük ve yukarda sözünü ettiğimiz tavrın şairi nerelere kadar sürüklediğini açıklıyor.

Kitabın başında, Asım Bezirci'nin, Hasan Hüseyin'in şiir kitapları üzerine, daha önce dergilerde okuduğumuz iki yazısı yer alıyor. Övücü yargılarla dolu. Kendi eskimişliğini belgelendiriyor Bezirci.

«Oğlak»ta on yedi şiir toplanmış. Bu şiirler okunduğunda Hasan Hüseyin'de belirli bir gelişme göremiyoruz. Bazı kesimlerde yer yer ortalama düzeyi tutabilen görüntüler yanıp sönüyor. Ama diğer kesimlerde yine eski teknik kolaylıkların şiirleri sürüklediğini görüyoruz. Kapalı dönem, Hasan Hüseyin'i sloganlardan şairane dizelere itmiş. Bu şairanelikler bir takım küçük burjuva hazları, izlenimleri, düşleri içerlyor.

«Oğlak» şiirine bakıyoruz: **«bir gün dedik ki binsek şu gemilere uçaklara gitsek çok uzaklara»** diye öyküleme tekniğiyle başlıyor, mizahi sulandırmalarla uzuyor, tekrarlara, tekerlemelere tutunuyor, masalsı bir öze bürünüyor ve **«geh cerenim / geh cerenim / geh bili bili»** diye de bitiyor.

Şiirde, eski devirleri, padişahları anan oğlak halkı temsil ederken, «Oğlak» şiiri de şairin eksik tarih bilincini ve herhalde şiir dışılığı temsil ediyor. «Lâleler» şiirine bakalım: «... **çok mu ilgilendiriyor / seni senden alan bu haber seni / sana sende kıyan bu haber seni.»** Şiirin dayandığı bütün «espri» bu. Ama şiir bu kadarcık espri uğruna tam sekiz sayfa şişiriliyor. Nasıl şişirildiğine örnek: **«ulan çok mu ilgilendiriyor / yavrum çok mu ilgilendiriyor / babam çok mu ilgilendiriyor».** Bir öykü öğesi olan «espri»nin şiirdeki yeri ise ayrı bir konu. Hasan Hüseyin'in şiirin dışına düştükçe öyküyü imdada çağırışının ilginç bir örneği «Evlad-ü Eyal-i Durmuş Durbak» adlı şiir. Bıktırıcı tekerlemelerden, öykülemelerden geçilip şuraya buraya geliniyor: **«evvelâ selâm edip mark / beni de sorarsanız mark / tanrının izniyle yani / izniyle mark tanrının / mark ben de iyi olup / sizleri mark çok özledim...»** Bu tekerlemeler uzayıp gidiyor. Bu böylece Almanya'ya giden Türk işçisinin başkalaşımını veriyormuş. (?). Öykünün, romanın yapamadığını böylece H. Hüseyin mark tekerlemeleriyle şiirde yapıvermiş oluyor. «Karagün Dostu», «Bir Tek Zeytin Tanesi», «Mor Dönüşüm», «Uçun Kuşlar», «Yüreğim Sızladığı Zaman», daha çok N. Hikmet'i hatırlatan ortalama etkilerle yazılmış, bir özgünlük kazanamamış şiirler. Yine de kitabın en iyi şiirleri. Çünkü kaba mizah kolaylığına düşülmemiş, rastgele duygular denetlenebilmiş, bir duyarlık oluşturulabilmiş bu şiirlerde. «Zar», «Çocuktan Al Haberi», «Beş Kartpostal», enez, kuru şiirler. «Karıma Evlilik Yıldönümü Armağanı», «43'ler 41'ler Filan», «Ah Babam Babam Babam», «Sordum Niçin Ağlarsınız» gibi şiirler ise kişisel duygulanımlarla vıcık vıcık olmuş örnekler. «Kendimi Tanıtırım» şiiri böbürlenici tavrıyla ve halk şiirini taklite dayanan teknik sığlığıyla önemsiz bir şiir. **«kaçırmadım ama donuma / yiğit ustaları aldım önüme / elime dilime belime / dedim, dayandım yoluma».** Hasan Hüseyin, dediği gibi yiğit ustaları alsaydı önüne, kuru bağırtı yerine gür seslilik, taklitçilik yerine yaratıcılık, böbürlenme yerine alçakgönüllülük gibi kavramlardan da haberdar olurdu. Hele Mayakovski'nin ince taşlamasından ve Nazım Hikmet'in engin kara alaycılığından sonra kaba mizahın şiir dışı sayıldığını bilirdi.

Hasan Hüseyin'in dil konusundaki ustalığından da söz edildi. Şiir dili şu örnekleri kaldırır mı bir bakalım: **«geh bili bili» «kalsın be / kalsın ulan / oğlumun bilmemnesine» «...a yavrucuğum / ...a körpeciğim / ...a tazeciğim» «he vallah / he billah» «ulan ben senin ananı avradını ırzını nikâhını takım taklavatını / soyunu sopunu sülâleni ben şimdi senin ulan».** Günlük konuşmaların şiirsel bir önemi olsaydı, şiire bir gereklilik duyulur muydu?

Hasan Hüseyin'in imge düzeni, görüntüleme yöntemi birtakım kolaylıklarla kuruluyor. **«indi otobüsten / bindi trene»** gibi. Baştaki ya da sondaki sözcükler bir tekerleme havasında tekrarlanarak bir etki sağlanmaya çalışılıyor: **«baktı yemen yemen / baktı kore kore / baktı uzak uzak», «meledi tatlı tatlı / meledi kekik kekik».** Bu şairin ilk kitabından beri kullandığı, sürdürmekte de bir sakınca görmediği - belki de bir türlü aşamadığı - bir yöntem.

Hasan Hüseyin'in halk şiiri olanaklarından yararlanışı da düpedüz taklit niteliğinde. Böylesi kesimlerde çağdaşlığın, yeni özün potasında eritilmiş halkçı öğeler yerine, bir kolaya kaçma eğilimi görüyoruz. Hasan Hüseyin'in şiirsel yaratım olanakları çok sınırlı.

Hasan Hüseyin, minder dışı durup minder içine böbürlenerek meydan okuyan bir pehlivana benziyor. Soyut bir düşmana karşı soyut ilişkiler içerisinde görünüyor, eylem üzerine kurulmuş bir yaşantının verdiği bir duyarlık açısından yanaşmıyor şiire. Popülist bir kavrayışla, yoksul bir yaşantıdan gelmiş olmayı devrimci bir yaşantıdan gelmiş olmak sanıyor.

Hasan Hüseyin şiirinin sığlığı, çeşitli nedenler yüzünden bugün okurla bağlantısı kesilmiş olan genç kuşak tekrar yayımlama olanağına kavuştuğunda ve devrimci şiirin ulaştığı yeni boyutlar ortaya çıktığında daha iyi anlaşılacak. Bugünkü ortamda ise meydan Hasan Hüseyin gibi şairlerindir.

X X X

Geçtiğimiz aylarda Hasan Hüseyin'in bir dergide bir yazısını okudum. Hasan Hüseyin, bu yazısında, anasının babasının gönderdiği parayla yaşayan, «üretici» olmayan ve toplumculuk taslayan gençlere veryansın ediyordu. Bugün binlerce okuyan gencin ana baba parasıyla yaşadığı, edebiyatla uğraşanların da genellikle bunlar arasından çıktığı bir olguyken, Hasan Hüseyin'in böyle yazmasının nedeni ne olabilir? Ben, bundan, genç kuşaktan Hasan Hüseyin'e yönelecek eleştirilere karşı peşin bir tavır alma sezdim. Nitekim bu tavır o yazıda giderek açığa çıkıyor, söz bu «asalak yaşayan» (?) gençlerin çıkardığı dergilere getiriliyor ve şöyle deniyor: «Böylesi dergilere bizler hakkında yazılmış yazılar konmadı. Böylesi dergilerdeki yazılardan adlarımız kazındı. Niçin?» Hasan Hüseyin, bunun nedenini kendilerinin rol yapmadıkları halde gençlerin toplumculuk rolü yapıyor olmasına bağlıyor. Mesele açık: Hasan Hüseyin'den söz etmemenin tek nedeni toplumculuk rolü oynuyor olmaktır, başka bir şey değil. Bu yazı çok sakıncalı bir genelleme havasına büründürülmüş. H. Hüseyin'in hangi dergilerden söz ettiğini çıkaramadım. (Aklıma Halkın Dostları'ndan başka dergi gelmedi.) Oysa bana kalırsa, gerçek bir toplumcu dergi salt Hasan Hüseyin'den söz eden yazıları koymamakla yetinmemeli, onun sığlığını da sergilemeliydi. Bu, bugüne kadar ihmal edildi. Bu arada Hasan Hüseyin de «üreticilik» kavramını yeniden gözden geçirmelidir. Rol yapan gençlerin sıkışınca küfeyi bırakıp kaçması meselesine gelince, bugün genç kuşak şiirini yayımlamak olanağını bulamazken - bu da herhalde küfeyi bırakıp kaçmış olduklarından değil, çok daha başka nedenlerden - Hasan Hüseyin son bir buçuk yılda üç kitap birden çıkarabilme olanağını buldu. Bulabildi. Yorum gereksiz.

Hasan Hüseyin o yazısının sonunda «gerilerde çöplenip, ön sıralarda resim çektirmek»ten söz etmiş. Bu söz en iyi bizzat kendisini ve şiirini açıklıyor sanırım.

ELEŞTİRİ :

NECDET KAYA

AHMET ARİF VE «HASRETİNDEN PRANGALAR ESKİTTİM» (*)

Güneş bir başka biçim batar kıyılarda. Deniz bir başka olur. Eylül akşamları başka, ikindilerin alaca karanlıkları ise bambaşkadır. Duygular renklenir ve insan yaşadığının farkına varır böylesi zamanlarda. Bir düş evreni açılır önünde, yüreği bir hoş olur, esinlenir, başlar şiir karalamaya, duygularına şekil vermeye. Hele yorgun bir savaşçının çıplak bir kadın göğsünde dinlendiğini yansıtan bir tablo, bir aldatının başarıyla sonuçlanması, savaş meydanlarında yerle bir edilmiş evler, tanınmayacak hale getirilmiş cesetler bir başka görünüm taşır.

Bilindiği gibi, bütün bu saydıklarımız bir burjuva için geçerlidir, soytarı ozanların işidir. Onların iç dünyasıyla yakından ilgilidir. Onların esinlenme alanıdır böylesi zamanlar ve ancak onlar coşabilir böylesi şiirlerden. Bunda şaşılacak bir yan da yoktur. «Her sınıfın kendine özgü bir iç dünyası bulunur» diyen Plehanof, haklı bir tutum içindedir. Öyle ya öpüşten yumuşak olsa bile onların da bir acıları, ipsiz sapsız olsa bile onların da bir umutları ve eşek anırmasına benzese bile onların da bir gülüşleri vardır.

Diğer yandan Plehanof, işçilerin de içine kendi özlerini koydukları bir şiir dil'leri olmamasından yakınır durur. Haklıdır da.

Neden peki, bunca mutsuzluğun çökerttiği yığınların bir şiir dili olmaz. Dizelerde bıçak gibi bilenmiş acılardan söz açılmaz. Esen acılı yellerle çok uzaklara sürüklenmiş sevinçlerin bir gün geri getirileceği bildirilmez. Neden mutlu yarınlara gebe umudun cehennem yüreklerde buz tuttuğu haykırılmaz. Ve asıl en önemlisi «yığınların yapabilecekleri ve yapmaları gereken şeyler» neden gösterilmez bütün ayrıntılarıyla.

İşte Ahmet Arif'in «Hasretinden Prangalar Eskittim» adlı şiir kitabı bana bunları düşündürdü hep. İşçinin yanı sıra köylüyü içeren bir halk edebiyatının yokluğunu... Gerçi bütün güçleriyle toplumculuğa yüklenmiş ozanlarımız yok değil, var. Ama böylesi bir edebiyat yok bütün varlığıyla. Yok, çünkü bu bilince varmış çoğu ozanlarımız, emekçilerin «şimdiki durumlarını anlatan ve az çok gelecekteki görevlerini belirleyen» şiirler yaratabilmişlerdir ancak. Bundan öteye gidememişler, işlerine öyle gelmiştir ya da. Belki de sisli bir gök altında ancak bu denli görülebilmiştir evren. Böyle olunca da «elleri ellerinden» alınan yığınların yapabilecekleri ve yapmaları gereken şeyleri gösterememişler ne yazık.

İşte Ahmet Arif de bunlardan biri ve Hasretinden Prangalar Eskittim, bu çizgide oluşturulmuş bir yapıt.

Burada Ahmet Arif'i böylesi bir çizgi içinde ama biraz daha kalınlaştırarak inceleyecek olursak, ortaya birtakım sevindirici şeyler çıkar. Bir kez Ahmet Arif, halk dilinde yaygın ama şiirimize geçmemiş bazı sözcükleri bulup çıkarmadaki ustalığıyla, kendine özgü bir şiir örgüsü kurabilmiştir. Dizeler gergin durur öylece. Ne zaman yazıldığı pek kestirilmez şiirlerinin. Ama nerde yazıldığı bilinir kesinlikle: İçeride ya da dışarıda hapisken.

Umutsuzluğa düşmez hiç. Yasaklığını savunur umutsuzluğa düşmenin. Kendini devrime adamışların halkın umudu olduklarını söyler büyük içtenlikle.

Dağ başlarını kendine yurt edinmişlere seslenir Ahmet Arif. «Deniz görmemiş çocuklara» deniz taşır Hasretinden Prangalar Eskittim'le. Ama asıl oraya nasıl varılır, bunu öğretebilseydi baldırı çıplaklara... Arayıp da bulmak istediğimiz ama bir türlü bulamadığımız noktalar bunlardır işte.

Dağlarının ardnda cehennem saklı bir vatanı, yıllar yılı cennet diye yutturanlara kızar ve alaycı bir dille saldırır onlara:

«... Dağlarının, dağlarının ardı,
Nasıl anlatsam...
Ağaçsız, kuşsuz, gölgesiz.
Çırılçıplak,
Vay kurban...
'Kim bu cennet vatanın uğruna olmaz ki feda.'»

Ve işçiler, birkaç dize de onlar için karalar Ahmet Arif. Ama bir şey değiştirmez bu. Tanıtıcı bir nitelikten öteye gitmez, bu tembel göbeklerin yuttuğu emekleriyle işçilere dönüp, onları anlatması. Kısaca Hasretinden Prangalar Eskittim, yığınların yapabilecekleri ve yapmaları gereken şeyleri göstermekten uzak ve yoksun. Ama yine de bu özlenen çağı getirebilme çabası içinde...

(*) Cem Yayınevi İstanbul, 1971

SERDARİ

Nesini söyleyim canım efendim
Gayri düzen tutmaz telimiz bizim
Arzuhal eylesem deftere sığmaz
Omuzdan kesilmiş kolumuz bizim

Sefil ireçberin yüzü soğuktur
Yıl perhizi tutmuş içi koğuktur
İneği davarı iki tavuktur
Bundan gayrı yoktur malımız bizim

Reçberin sanatı bir arpa tahıl
Havasın bulmazsa bitmiyor pahıl
Tecelli olmazsa neylesin akıl
Dördü bir okkalık dolumuz bizim

Benim bu gidişe aklım ermiyor
Fukara halini kimse sormuyor
Padişah sikkesi selam vermiyor
Kefensiz kalacak ölümüz bizim

Evlat da babanın sözün tutmuyor
Açım diye çift sürmeye gitmiyor
Uşaklar çoğaldı ekmek yetmiyor
Başımıza bela dölümüz bizim

Zenginin sözüne belî diyorlar
Fukara söylese deli diyorlar
Zamane şeyhine veli diyorlar
Gittikçe çoğalır delimiz bizim

Sekiz ay kışımız, dört ay yazımız
Açlığından telef oldu bazımız
Kasım demeden buz tutuyor özümüz
Mayısta çözülür gönlümüz bizim

Tahsildar da çıkmış köyleri gezer
Eilnde kamçısı fakiri ezer
Yorganı döşeği mezatta gezer
Hasırdan serilir çulumuz bizim

Zenginin yediği baklava börek
Kahvaltıya eder keteli çörek
Fukaraya sordum size ne gerek
Döğülcek çorbası balımız bizim

Serdarî halimiz böyle n'olacak
Kısa çöp uzundan hakkın alacak
Mamurlar yıkılıp viran olacak
Akıbet dağılır ilimiz bizim.

TOPLUMSAL ÇELİŞKİLER VE SANATIN İŞLEVİ

MEHMET ERGÜN

İnsanlığın binlerce yıllık uğraşının sonucu ortaya çıkan birikimin ekonomik güce sahip olanların **hizmetinde** olduğu çağdaş dünya şartları içinde, sanat insanların daha mutlu olmasına hizmet etmeyecek, kişilerin yeteneklerini özgürce geliştirecekleri ortamın oluşmasını engelleyen sömürü çarkının kırılmasına yandaş olmayacaksa, onu **inkâr etmekte** hiç bir sakınca yoktur, sanırım.

Kimilerine göre sanata yüklenmiş ağır bir yüktür bu. Kimilerine göreyse, düpedüz «sanat dışı»nın «sanatmış» gibi gösterilmesidir. Aslında bu tür eğilimler, felsefî plânda, düşüncenin **açıklayıcı** ve **değiştirici** bir niteliği olmadığını öne süren kişilerin düşüncelerinin sanat plânında yansımasından başka bir şey değildir. Oysa kökenine doğru uzandığımızda, sanatın özünde özgürlüğün yanı sıra anlama ve değiştirmenin de varolduğunu görürüz. Sanatı, doğaüstü varlıklardan güç almakta bir araç olarak gören ilk sanatçının ürünlerinde de gerçek değiştirilmiştir, sanat sanat içindir diyenlerin ürünlerinde de. Kuşkusuz, sanatçı durup dururken gerçeği değiştiremez. Onu, böyle bir eyleme girişmeye zorlayan birtakım etkenler vardır. Bu etkenler, insanın doğaya egemen olma savaşını verdiği dönemlerde doğal, toplumsal farklılaşmanın oluşmaya başladığı dönemlerdeyse sınıfsal bir nitelik taşıyordu... Bu nedenle sanat sanat içindir tezi de belli bir gerçekliğin ürünüydü. Diğer bir deyişle, olumluluğu ya da olumsuzluğu bir yana bırakılacak olursa, bu tez de bir başkaldırıydı, gerçeği aşma çabasıydı. Kapitalizmin gelişmesi sonucu işçileşme tehlikesiyle başbaşa kalan orta tabaka insanının iç dünyasını yansıtan ve aslında gerçeği hayal âleminde değiştirmek demek olan romantizm gibi, bu da kapitalizmin değerlerine karşı koyuştu. Bir bakıma «sanat için sanat, para için sanata verilen umutsuz bir yanıttı.» (1) Zamanla, kapitalist sınıfın her ala-

na olduğu gibi, sanat alanına da ağırlığını koymasıyla bu kavram da yozlaştı. Neredeyse sanat ereksizliktir demeye getirildi. Oysa has sanat diye bir şey olmamıştır tarihin hiç bir döneminde, olmayacaktır da. Sanat için sanat diyenler bilincindeydiler bu gerçeğin. Düşündüklerini, arzuladıklarını tam olarak söyleme imkânını kendilerine vermeyen kapitalist topluma karşı koymak için bu silâha sarılmışlardı. Ama uygun şartlar ortaya çıktıkça, sanatçının, daha olumlu yol ve yöntemlere sarıldığını da görmüyor değiliz. «1848 şubat ihtilâlinin taze bir hava getiren fırtınası patlak verdiği zaman, Fransız sanatçılarından bir çoğu sanat sanat içindir doktrinini tamamen bıraktılar.» (2) demek ki, toplumla sıkı diyalektik ilişkiler içerisinde bulunan sanatçı, kendiliğinden oluşan bir bilinçle sanatına belli bir görev yüklüyor. O halde bu işin kendiliğinden bir bilinçle değil de, kavrayan ve çözümleyen bir bilinçle yerine getirilmesini sanatçıdan istemek, neden sanata ağır bir yük yüklemek diye nitelensin?

Aslında çeşitli alanlarda olduğu gibi sanat alanında da bu ve benzeri düşüncelerin zaman zaman uç vermesi doğaldır. Çünkü çıkar guruplarına bölünmüş her toplumda, değişimin o durdurulmaz akışına karşı çıkanlarla, değişimden yana olanlar arasında sürekli bir çatışma vardır. Bu çatışma er - geç ideolojik plânda yansıyacak, etkilerini duyuracaktır. Görevsizliği, bir görevmiş gibi sanatın sırtına vuranlar, değişimin aydınlık ışığından ürken, egemen çıkar guruplarının ve onların emrindeki sanat ve düşünce adamlarıdır. Oysa, kültür gibi sanat da pek çok şeyi açıklayabilir, dahası pek çok şeyin değiştirilmesine katkıda bulunabilir. Kuşkusuz, sanatın bu görevi yerine getirebilmesi için birtakım şartların varolması gerekir. Söz gelimi, sanat eserinin sosyal bir olay katına yükselebilmesi için kitlelere varması, onların bilinçlerinin kapsamına girerek maddî bir güç haline gelmesi gerekir. Ama şartlar ne olursa olsun sanat eserinin, insanların daha eşit ve daha mutlu bir ortamda yaşama imkânına kavuşmalarının sağlanması kavgasında önemli bir **yeri** ve inkâr edilemez bir **işlevi** vardır.

Hiç şüphe yok ki, sanatın toplumsal hayatta doğrudan (direct) bir etkide bulunmasını düşlemek bir çeşit saflıktır. Hiç bir sanat eserinin kitleleri sokağa döktüğü, onları belli bir toplumsal çelişkiyi çözümlemeye doğru yönlendirdiği görülmemiştir bugüne değin. Ama sanatın insan bilincinin oluşmasına katkıda bulunduğu her dönemde görülmüştür. Bir bakıma eğitim yoluyla insanı değiştirmek demektir bu. Ve sanat bunu gerçekleştirebildiği ölçüde hem toplumsal bir işlevi yerine getirmiş olur, hem de insan hayatının vazgeçilmez bir parçası haline gelir. Sanat eseri bu niteliğe kavuşmakla insanın çevresini değiştirme, daha mutlu yaşama imkânlarını oluşturma eylemini de etkiler, hızlandırır. Giderek bir etki gurubu haline gelir. Sorunu biraz daha somutlamaya çalışalım.

Bilindiği gibi hedefi ve karakteri ne olursa olsun toplumsal bir hareketi belirleyen iki faktör vardır :

1. Nesnel (objektif) şartlar,
2. Öznel (sübjektif) şartlar.

Bu şartlardan birincisi, toplumsal hareketin doğmasına yol açacak

olan ekonomik zemindir. İkincisi ise, hareketin gerekliliğini kavrama, yani bilinçtir. Karşılıklı etkilenmeler içerisinde oluşan bu iki faktör, bize, toplumsal bir hareketin tabanını verir. Bunun içindir ki, bir hareketin oluşmasına yol açan ekonomik ilişkiler kadar, harekete geçmenin bilincine varmak da büyük bir önem taşır, toplumsal bir hareketin oluşmasında. Bu nedenle de üzerinde durulması gerekir.

Aksaklığın bilincine varmak, aksaklığın geniş ölçüde derinleşmesine, varlığını somut olarak duyurmasına bağlıdır. Ama, toplumsal bir hareketin oluşmasına yol açacak olan öznel şartların oluşmasını, tam anlamıyla ekonomik aksaklıkların yoğunlaşıp derinleşmesine bağlayamayız. Bilinç, yığınlara, çeşitli yol ve yöntemlerle dışardan da götürülebilir ve bilinçlenme süreci bu yol ve yöntemlerle hızlandırılabilir. Bu oluşumda, insanlara belli bir beğeni iletme araçlarından biri olan sanatın, dolayısıyla da sanatçının, inkâr edilemez işlevi kendiliğinden ortaya çıkıyor: Bir sanatçı, özellikle de geri bıraktırılmış bir toplumun sanatçısı, kalemini yığınların bilinçlenmesi doğrultusunda kullanırsa, toplumsal bir hareketin doğmasına yol açacak öznel şartların olgunlaşma sürecini hızlandırabilir.

Bu önemli görevi yerine getirebilmesi için sanatın kitleleşmesi kadar, sanatçının da toplumsal çelişkiler karşısında hesaplı-kitaplı bir tavır takınması gerekmektedir. Çünkü toplumun ana karakterinde bir değişimin oluşmasına yol açacak toplumsal hareketin öznel şartları ancak ve ancak sanatçının sesleneceği kitleyi seçmesiyle mümkün olabilir. Diğer bir deyişle, topluma damgasını vuran temel çelişkiyle bu çelişkiden etkilenen yığınları görmesi gerekir sanatçının. Bu da gösteriyor ki, sanatın işleviyle, sanatçının toplumsal çelişkiler karşısında aldığı tavır arasında yakın ilişkiler var.

Sıkça tekrarlanan bir nitelemedir, toplumun karmaşık bir olgu olduğu. Aslında karmaşıklık, toplumun bünyesinde çeşitli nitelik ve derinlikte çelişki barındırmasından ileri gelmektedir. Bu çelişkilerin bir kısmı belli bir **evrim** sonucu kendiliğinden bir süreçle çözülürken, diğer bir kısmı bir **sıçrayışı** zorunlu kılar. Sıçrayışı gerektiren çelişkiler toplumun ana karakterini belirleyen çelişkilerdir. Bu tür çelikçilerin çözümlenmesinde insan emeğine, insan gücüne ihtiyaç vardır. Sanatçı, bu tür çelişkileri göz önünde bulundurur, eserleriyle bu çelişkileri çözümleyecek olan yığınlarda bir **birikim** oluşturmaya çalışırsa, ortaya koyacağı ürünler belli bir toplumsal i ş l e v i yerine getirme şansına sahip olabileceklerdir.

Sanatçının toplumsal çelişkiler arasındaki dengeyi hesaplaması, gelişimi yönlendiren çelişkiyi saptaması, şüphesiz ki, salt duyuşla gerçekleşemez. Duyuş, sezişin yanı sıra bilgiyi de gerekli kılar. Bu nedenle, sanatçı, eğer ürünleriyle belli bir toplumsal işlevi yerine getirme amacındaysa, bilimsel gelişime sırt çevirmemek, bilimsel verilerden uzak durmamak zorundadır. Aksi halde ortaya koyacağı şeyler öznelliğin sınırları içerisinde sıkışıp kalacaklar, nesnel bir boyuta varamayacaklardır. Bu durum, giderek, sanatçının çağının tanığı ve sorumlusu olabilmesi için uyması gereken ilkeleri de belirler. Gerçekten de, bir sanatçının çağının tanığı ve sorumlusu olması demek, her şeyden önce yaşadığı toplumun

gelişimine set çeken çelişkilerle uğraşması demektir. Sanatçının geleceğe kalması da, ancak bu şekilde mümkün olabilir. Meselâ, yakın tarihimizde önemli bir yeri olan bir şairin, Akif'in günümüze kalan şiirlerine bir göz atalım. Birbiriyle çelişen iki Arif'ten (emperyalist uluslarla uzlaşmak isteyen Akif'le onlara karşı koymak taraflısı Akif'ten) günümüze yalnızca ikincisi ulaşabilmiştir. Çünkü, emperyalist uluslara karşı olan Akif, içinde yaşadığı toplumun gelişmesi için o anda çözümlenmesi gereken çelişki üzerinde yükseltmiştir şiirlerini. (3)

Demek ki, sanatçı, toplumsal çevrenin değiştirilmesi uğraşına katkıda bulunabilmek için her şeyi toplumu yönlendiren temel çelişkiler açısından ele almak ve öylece yansıtmak zorundadır. Bir sanatçının, sanatın temel görevi olması gereken insan beğenisini inceltmek, gerçeği algılayıp kavrama yetisini geliştirmek ve onu değiştirecek bilince ulaşmak... gibi olguları yerine getirebilmesi ancak böyle mümkün olabilir. Sanat eserinin bu görevi yerine getirebilmesi için, sanatçının, içinde yaşadığı toplumun eşiğinde bulunduğu aşamaya varabilmesini sağlayacak, çözülmesi gerekli çelişkilerle uğraşması gerektiği gibi, sanat eserinin geleceğe kalması için de, sanatçının artistik (estetik) kalıplarda bir yenilik ortaya koymasının yanı sıra, bu çelişkilerle uğraşması gerekmektedir.

X X X

Kuşkusuz her sanat eseri, zamanla aşılacak, edebiyat tarihi ve maddeci tarih biliminin lâboratuvarına malzeme olacaktır. Ama bir sanat eserinin belli bir görevi yerine getirdikten sonra bu duruma düşmesi başka bir şey, hiç bir işe yaramadan daha yaratılır yaratılmaz, aynı duruma düşmesi başka bir şeydir. Bir bakıma bir sanatçının ortaya koyduğu ürünün hiç bir işe yaramadan maddeci tarih biliminin lâboratuvar malzemesi durumuna gelmesi, o sanatçının, daha sağken ölümünü görmesi demektir. Bu durum, geniş ölçüde sanatçının toplumsal çelişkiler karşısında takındığı tavra bağlıdır. Bir sanatçı, yaşadığı toplumun karakterini belirleyen çelişkilerle uğraşıyorsa onun ürünleri belli bir görevi yerine getirme şansına sahiptirler. Yok eğer, dar bölgeleri ilgilendiren çelişkilerle (ya da o toplumun çoktan aştığı çelişkilerle) uğraşıyorsa, onun ortaya koyacağı eserlerin böyle bir şansı yoktur. İşin burasında aklımıza gelen yöre hikâyeciliğimize değinelim:

Bizde, yöre hikâyecileri, genellikle dar bir çevre içerisindeki çok özel durumları anlatmaktadırlar. İşledikleri çelişkiler, toplumsal gelişimin kendiliğinden ayıkladığı ve yerini esas çözülmesi gereken çelişkiyi bünyesinde barındıran ilişkilerin aldığı, çelişkilerdir. Bu ürünlerin, kentlerde yoğunlaşmış olan - niteliği ne olursa olsun - sanayi kuruluşlarında yer alan insanların sorunlarını yansıtmaktan uzak oldukları açıktır. Bu nedenle de bu tür ürünler ölü doğmuşlardır, toplumsal uğraş içerisinde yerleri yoktur.

Bu tür hikâyeleri yazan sanatçılarımızın tavırlarıyla Balzac ya da Tolstoy'un tavırlarını birbirine karıştırmamak gerekir. Çünkü bu sanatçılar, yaşadıkları toplumsal şartlar içerisinde, bu şartları inkâr edecek olan güç-

lerin durumları üzerinde durmuşlardı. Söz gelimi Balzac... Bir yandan soylu sınıfa karşı duyduğu aşırı sevgiyi anlatırken, diğer yandan da bu sınıfı tarihe karştıracak olan burjuvaziden de söz ediyordu. Engels'in onu tutması da bundan ileri gelmektedir. «... Balzac, **Comédie Humaine**'de bize Fransız toplumunun mükemmel gerçekçi bir tarihini çizmektedir.» (4) Tolstoy ise, demokratik köylü hareketlerinin başarısızlık nedenlerini sergilerken, yine toplumsal değişimi sağlayacak inkârcı gücün potansiyeline dikkati çekiyordu. Lenin'in onda gerçekçi bir güç bulması da bu olgudan kaynaklanmaktadır. «Tolstoy'un edebî eserlerinin incelenmesinden, Rus işçi sınıfı, kendi düşmanlarını daha iyi tanımayı öğrenecektir.» (5) Oysa bizdeki yöre hikâyelerinin böyle bir özelliği yok. Gerçi onlar, anlattıkları yörenin ekonomik niteliğini inkâr edecek kişileri vermiyor değiller eserlerinde, ama, ülkemiz inkârın inkârı aşamasına gelmiş durumdadır. Ürünlerinin ölü doğmuşluğu da bundan ileri gelmektedir.

Sıraladığımız gerçeklerin yanı sıra ortada bir gerçek daha var: Bir toplumun karakterini belirleyen çelişki üzerine oturtulmuş sanat eserlerinin ömrü uzun olur, zamanın aşındırıcı etkilerinden daha az etkilenir diye bir kayıt yoktur. Ama muhakkak olan bir şey varsa, sanat eseri katına yükselmiş bu ürünlerin belli bir toplumsal işlevi yerine getirme şansına sahip olduklarıdır. Ama bu durum bizi hiç bir zaman için şematik bir sanat anlayışına götürmemelidir. Şüphesiz ki, bir sanat eserini, bilimsel bir eserden ayıran birtakım kategoriler vardır. Her şeyden önce bilimsel bir eserde insan yoktur. Bilim adamı, gerçeği, birtakım yasalar çerçevesi içerisinde ele alır ve değerlendirir, soyut kavramlara vararak formülleştirir. Oysa sanat eserinde, gerçeklik, insan-gerçeklik içerisinde değerlendirilir. Bu nedenle, toplumsal çelişkilerle iç içe olmasına rağmen, bu çelişkileri insan bilincinin kapsamına sokacak kişilerden yoksun ürünleri sanat eseri kavramının dışında tutmak gerekir. Ayrıca, sanatta insan yaratıcılığı bir amaçtır, bilimsel bir çalışmada ise, daha çok, araç. Bu nedenle, toplumsal çelişkileri dile getiriyor diye, her esere, sanat eseri gözüyle bakmamak gerekir. Çünkü, sanatın belli bir işlevinin olabilmesi için, muhteva kadar bu muhtevanın etkileyici ve inandırıcı bir biçimde verilmesi de önemlidir. Bunu kasten belirtiyorum. Son zamanlarda, toplumsal çelişkiler içerisinde ele alınan insanı geleceğe yönelik yanıyla ortaya koymanın birörnek ürünlerin oluşmasına yol açacağı ileri sürülmeye başlandı gene. Oysa, baştan beri sıraladığım düşünceleri benimseyenlerin hiçbiri, sanatçının yaratım süreci içerisinde özgür olması gerektiği gerçeğini kulak arkası etmemiştir. Ama sanatçıdan, bu eylemi içerisinde birtakım gerçekleri dile getirmesini beklemek de hiç bir zaman için onun birörnek ürünler ortaya koymasını istemek demek değildir. Bugüne değin ürünlerinde böyle bir tavır takınmış sanatçılara bakalım. Bir Furmanov'un «Chapayev»inin, bir Sholokhov'un «Durgun Don»unun, bir Halldor Laxness'in «Salka Valka»sının birörnek oldukları nasıl öne sürülebilir? (6) Bu konuda A. Fadayev şunları söylüyor: «Bazıları toplumcu gerçekçilik yönteminde yazanların, iki bezelye tanesi gibi tıpatıp birbirlerine benzemelerinin gerekliliğini savunmaktadır. Fakat böylesi bir standartlaştırma ve benzerlik, gerek toplum-

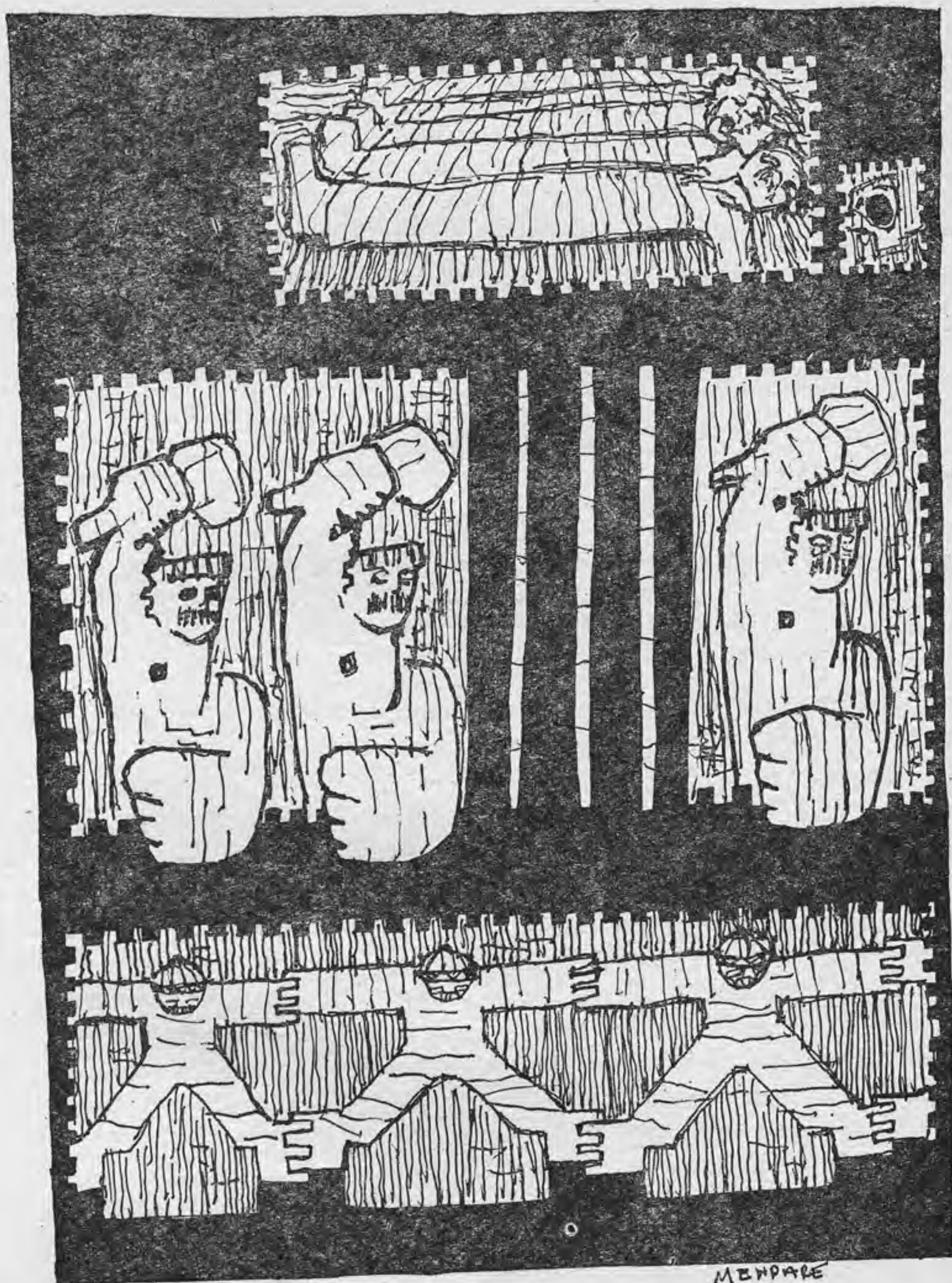
culuğu gerekse gerçekçiliği yozlaştırır. Toplumcu gerçekçilik, her şeyden önce, sanatsal kişiselliğin zenginliğidir.» (7)

X X X

Görüldüğü gibi, sanatın işlevi, geniş ölçüde, sanatçının toplumsal çelişkiler karşısında takındığı tavra bağlıdır. Bu nedenle «sadece bir yazar ya da aydın olarak kalmak» istemiyorsa sanatçılarımız, eserlerini toplumsal gidişatı belirleyen temel çelişkimiz üzerine temellendirmelidirler. Kendiliğinden çözülmekte olan çelişkilerle ilgili sanat eserleri belki kısa vadede ilgi bulurlar ama, toplumun genel gidişatını yönlendiren çelişkiyle uğraşan sanatçıların ortaya koyacakları eserlerle silinip gidecektir bunlar. Bu nedenle yarına kalmak isteyen her sanatçı, toplumsal gidaşatımızı yönlendiren ana çelişkiyi yansıtmaya yönelmelidir eserinde.

---

(1) Ralf Fox, «Roman ve Gerçekçilik», **Yeni Adımlar**, Sayı : 1, Sayfa : 39.
(2) G. V. Plehanov, **Sanat ve Sosyalizm**, Sayfa : 34 (Sosyal Yayınlar).
(4) Galvano Della Volpe, «Engels, Lenin ve Sosyalist Gerçekçilik», **Geleeck**, Sayı : 1, Sayfa : 33.
(5) Galvano Della Volpe, agy, Sayfa : 34.
(6) B. Suchkov, Realism and Its Historical Development, Sayfa : 338 ve 345.
(7) A. Fadayev, «Toplumcu Gerçekçilik», **Yansıma**, Sayı : 8, Sayfa : 283.



MEHMET ARICAN

METİN İLKİN'İN HİKÂYECİLİĞİ ÜSTÜNE

— 1 —

Gökgöz, halk arasında iyi sayılmaz. Gökgöz, bilerek ispiyon seçilmiştir bence. Belki de sınırları okyanuslar aşan bir imajdır.

«Çuval» (1), işçilerin bir olup, «kraldan fazla kralcı» bir ispiyonu dövmelerini konu eder. Tartışarak birleşen, dövme olayını yaratan işçiler, işi o kadar güzel başarırlar ki, müzevirin tahriklerine kapılıp, döverken seslerini çıkarmazlar. Dövenler bilinmez kalır.

Kısa ve ustalıkla kurulmuş hikâyede yazar, plânlı ve demokratik örgütlenmenin önemini ve örgütlenmenin başarı nedenini vurgular

Müdür, ispiyonu dövüldüğü halde, «milletin eli vurmaya alışmışken», işçilere ceza yazmayı göze alamaz, yani örgütlü, bilinçli ve dayanışma içinde ortaya konan bir uğraş, işveren temsilcisini korkutuyor, karşı harekette bulunmasını engelliyor. Müdür «pirpirik» bir adam almasaydı bile, her halde, gene aynı şekilde davranırdı. Burada, felsefedeki neden - sonuç ilişkisini hatırlayalım.

Yukarda üzerinde kısaca durduğumuz hikâye, Türk sanat anlayışında büyükçe bir adımı içerir. Gerçekler salt sergilenmekle kalmıyor, edebiyat ağlama duvarı olarak kulanılmıyor. Elle tutulur bir olguya varılıyor. Somut bir son getiriliyor. Artık bir çizgi aşılmış, yeni bir çizgiye, **ÇÖZÜMCÜLÜK** aşamasına ulaşılmıştır.

Üzerinde titizlikle durulması gereken bir diğer hikâye de **«Köprü»** (2). Metin İlkin, «Köprü»de halkın yoksulluğunu, gördüğü zulüm ve terörü, is-

piyonun kendi yaptığı ihbara kurban giderek, yapılmasına önayak olduğu köprüde vurulması gibi birkaç olguyu birarada sunuyor.

«Nöbet»de (3) grev gözcülerinin dövülmesi bir sızlanma olarak gösterilmemiş, bileyi taşı gibi sunulmuştur. Sopa yiyen gözcü Sadık, ertesi gün yapacağı işleri daha bilinçli bir şekilde düşünmüş, dövme olayını kimlerin tertiplediğini anlamış, bu olayın sebeb olucularının aksine, yine nöbetinin başına gitmiş ve arkadaşlarının durumu anlayıp paniğe kapılmamaları için de «üstüne başına çekidüzen vermiş, çadırdaki testiden mendilini ıslayıp, yaralarına basmış... saçlarını taramıştı.»

Düğümün İskender'in kılıcıyla olmasa bile, bilinçli ve çağdaş bir elle çözülmesidir bu. Yeni bir uyanış, yeni bir soluktur.

Buraya kadar incelediğimiz hikâyelerinde yazar, ezilen yığınların konu edilen kahramanlarını, ezenlerle değil de onların maşalarıyla karşılaştırır. Hedefin yanlış seçilmiş olduğunu göstermez bu. Kapı kilitliyse, üstelik de demirdense, bizim de Site tarafındaki bahçeye girmemiz zorunluysa, duvardan atlarız. Kurt sürüye girebilmek için önce sürünün bekçileriyle dalaşmak zorundadır.

Metin İlkin gerçeği göstermekle yetinmiyor, gerçeği değiştirme görevini de üstleniyor. Ve bu işlemin yolunu yöntemini gösteriyor.

Ütopya koksa da **«Erkek Gibi»** (4) hikâyesinde, Metin İlkin, yolunu daha açıklıkla çizmiştir. Hikâyenin içeriği, konunun başlaması, gelişimi ve bitişi çok önemlidir, yepyenidir. Oyunun kuralları değişmiştir artık. Biri yapıp diğeri ağlamaz. Hikâyenin konusu «yas» üzerinde yükselmez. Örgütlenilmiştir artık. Çözüm getirilmiştir. Öğretmeni asıl vurduran değilse bile, vuran cezasını - hem de hiç ummadığı birinin elinden - çekmiştir.

— II —

Zulümler, iftiralar, yalanlar, curnallar, ekmeğin ve fikrin köleleştirilmesi üzerine kurulur. Acıyı en son kertede, ekmek ve fikir çeker. Arkadan vurmalar, dost eli bırakmalar, el ovuşturmalar, yiğitlikler bilerek kefen satın almalar hep bu yüzdendir. Emeğin ve fikrin özgürlük kavgası bütün alanlarda sürer. Bu, tabii ki, edebiyata da yansıyacaktı. Ama acılardan yakınmakla, bu acıları kâğıda dökmekle, salt fotoğrafçılıkta ayak diremekle fikir kurtulmaz. Metin İlkin, ağlama duvarını aşmıştır. Görmezlikten gelinmeye çalışılan gür bir sestir o.

Şu bir gerçektir ki, bir ileri çağa ulaşabilen sanatçı, çağına yaraşır bir sanatçıdır. Çağına yaraşır olmak, onun kölesi haline gelmekle zıt anlamlıdır. Tamamlamak; geliştirip değiştirmek demektir. Bilinçli kişi, hiçbir vakit, çağının hakim güçlerinin ve onların uydularının övgü ve yergilerine göre belirlemez yolunu. Çığır açıcıdır o. Toplumsal itilimdir yolunu belirleyip çizen.

Günümüzde «az konuşmak, yerinde konuşmak», «rengini belli etmemek», «zarara uğramadan, yararlı olmak» gibi cümleciklerle (!) onurlarını (!) kurtarmaya çalışanlar, şişi de kebabı da yakmamaya uğrşanlar birazcık arttı gibi. Böylelerine, **«Arama»** hikâyesindeki Fatma kadının ağ-

zından cevap verelim: «Söylenecek söz varsa, konuşmamak vatanseverlik değildir». Konuşmak isteyene, her ortamda bir yol vardır, bir yol bulunur. Önemli olan, bizde sesimizi çıkartma arzusunun bulunup bulunmamasıdır. Sesimizi çıkartmasak bile, hiç olmazsa, seslerini duyurmaya çalışanların eteğinden asılmayalım. Ortaçağ ayak oyunlarına girmeyelim, gizli ya da açık çelmeyelemeyelim onları. Bu bir namus anlayışıdır. Ve bu namus, her sahada olduğu gibi edebiyatta da geçerlidir. Sanatçı artık yeni duruma ayak uydurmalıdır. Bu, kendisinin sanat geleceği için de gereklidir.

Metin İlkin'in eserlerini salt yüzeysel ve teknik açıdan değil, aynı zamanda yorumlayarak değerlendirirsek, her halde, onun çağına yaraşırlığına ve sanatçı kişiliğine bir diyeceğimiz kalmayacaktır.

---

(1) **Nöbet,** Yücel Yayınları
(2) A.g.e.
(3) A.g.e.
(4) **Yeni Adımlar,** sayı 1.

MEHMET BAYRAK

TOPLUMCU DÜŞÜNCE VE EDEBİYATIMIZ

Geçmiş tarihimizde (Cumhuriyet döneminde) edebiyat ve sanat ürünlerinin sınıfsal açıdan yapılmış eleştirileri oldukça azdır. Bu konuda yapılmış ilk yaygın ve bilinçli eleştiriler olarak, başta Nazım Hikmet olmak üzere Cumhuriyet döneminde oluşmuş aydın-yazar toplumcu kadronun çalışmalarını kabul etmek gerekir.

N. Hikmet ve arkadaşlarının bu dönemde «Resimli Ay», «Yeni Dünya», «Yarın», «Hukuk-u Beşer», «Aydınlık» vb. dergilerde çıkan şiirlerinde ve yazılarında diyalektik açıdan yaptıkları eleştirileri, devrim birikiminde olduğu kadar bu konuda da kesin ve güçlü bir aşama olarak kabul edilmek gerekir.

Bu tip bilimsel eleştirilerde, C.H.P. ve D.P. dönemindeki baskı rejiminin etkisiyle bir ara duraklama görülür. 1960 devriminden sonra bu tip çalışmalar birtakım toplumcu edebiyat dergileriyle yeniden gün ışığına çıkar.

Bu yoldaki çalışmaların en ilgi çekicilerinden biri B.C.Zâde'nin, 1936 yılında tek sayısı çıkmış olan «Projektör» dergisindeki «Millî Edebiyat Yok Sınıf Edebiyatı Vardır» adlı eleştirisidir.

Bu yazımızda, edebiyatımız üzerinde bir genellemeye gitmek için aynı zamanlarda yaşamış, fakat birisi «burjuva» sınıfına mensup bir şair, öbürü «emekçi» sınıfına mensup köylü bir halk ozanı olan iki sanatçıyı karşılaştıracak ve bilimsel değer yargılarından hareket ederek düşüncelerini eleştireceğiz. Eleştirimiz burjuva ölçü ve değeryargılarına göre değil, diyalektik açıdan yapılacaktır.

Bunlardan biri, 19. yüzyılda palazlanmaya başlayan Osmnlı burjuvazisinin bayraktarlığını yapan Namık Kemal, öbürü o dönemin bir köylü - üstelik çoban - halk ozanı Celâlî Baba'dır. Celâlî Baba'nın yerine, yaşantısı daha iyi bilinen, bir bakıma bir köy aydını ve halk kahramanı Pir Sultan Abdal'ı almak ve çelişkileri bütün açıklığı ile sergilemek daha iyi olurdu. Fakat madem ki biz, sosyal hayatın edebiyata, sanata da yansıyacağını biliyoruz, öyleyse aynı zamanın fakat tamamen farklı sınıfın bir adamı olan Celâlî Baba'yla da karşılaştırmak yeterli olmalıdır.

B. C. Zâde, sözkonusu eleştirisinin başlangıcında şunları söyler: (Bazı kelimeler yenileştirilmiştir.)

«Bir yazarın işlevi ve değeri hakkında doğru yargıya varabilmek için onu, zamanının ve ortamının dinamizmi içinde, toplumsal formasyon tasarısı içerisinde incelemek gerekir.

Sanatçı, (düşünür ve bilgin dahil) öbür insanlar gibi, hepimiz gibi yani sınıflı toplumlarda yaşayan her fert gibi belirli bir sınıfın ve belirli bir tabakanın ürünü, aynı zamanda ve zorunlu olarak belirli bir sınıfın beğeni, duygu, düşünce ve dileklerinin yani psikoloji ve ideolojisinin yüklüsü, destekleyicisi, temsilcisi, sistemleştiricisidir.

Toplumun sosyal, ekonomik ve siyasal formasyonu ve bu formasyona göre gösterdiği sınıfsal biçim ve sınıfların karşılıklı ilişkileri ile sanat, felsefe, din, bilim gibi ideolojiler birbirinden ayrılmaz; diyalektik bir birlik oluşturur. Daha doğrusu ideoloji; maddi yapının, maddi şartların, insan dimağında yansıyan ve görünen maddi yankılarıdır. Geçimle (hayatla) bilinç biribirinden ayrı, biribirinden farklı, biribirinden müstakil değil, bir şeyin iki yüzü gibi bir birliktir. Toplumun çeşitli sınıflarındaki ekonomik ve sosyal özelliklerin aynı sınıfın dimağlarında özel yankılar yapacağı tabiidir. Bu yankılanmalar bilim ya da sanat biçiminde görünür ve belirlenir. Demek ki her sanat eseri belirli bir sınıfın psiko-ideolojisinin estetik bir anlatımından başka bir şey değildir. Bu diyalektik birliği anlamayanlar, sorunlarını mutlaka çarpıtırlar. Yalnız edebiyat ve sanatta değil, her türlü felsefi sorunlarda da aynı şekilde hareket ederler.

Bu bakımdan bir edebi eseri, bir yaratıcıyı, hatta belirli bir edebiyatı incelemek, belirli bir sosyal ortamı, yani insan toplumunun belirli gelişim evresinde, birbiriyle çarpışan geçim ve bilinç zıtlıklarını, daha doğrusu, belirli gelişim evresindeki sınıfların ideolojilerini incelemektir. Bir sınıfı anlamak ve tanımak için o sınıfın bütünüyle yarattığı sanat ve edebiyatı tanımak, buna karşılık, bir edebiyatı ve sanatı anlamak için onu yaratan sınıfı tanımak gerekir.

... Toplum yapısı bilinince, hayatın estetik bir görüntüsü demek olan sanat da, sanatçı da kolay anlaşılabilir. Bunlar olmadan, daha doğrusu toplumun sınıf ilişkilerini gösteren ilişkiler ele alınmadan, bir sanat eseri gereğince değerlendirilemez.»

Öyleyse, her iki ozanın yaşadığı 19. yüzyıl Osmanlı toplumunun toplumsal yapı ve görünümü ile sınıfsal niteliğini ortaya koymak gerekmektedir.

19. yüzyıl, feodal Osmanlı yaşantısının, eski hayat şartlarının yavaş yavaş yıkıma doğru gittiği bir dönemdir. Bir çok siyasal, askerî, malî ve ekonomik sarsıntılara ve değişimlere sahne olmuştur. 1839 Tanzimat Fermanı'ndan sonraki gelişim ve oluşumlar ve batının kapitalist ülkelerinin de etkisiyle dört büyük sınıf ortaya çıkmıştır.

Bu sınıflardan birincisini, saray ilerigelenleri ve devlet adamları ile İstanbul'da ve taşrada yaşayan, sarayla ilişkisi bulunan bir kısım arazi sahipleri, eşraf, asilzadeler ve ulema; ikincisini, çoğunluğu Türk ve gayrımüslim sanayi burjuvazisi; üçüncüsünü, küçük mülkiyet sahibi olan esnaf ve köylü tabakalarını da içeren küçük burjuvazi; dördüncüsünü, henüz örgütlenmemiş, bu bakımdan sessiz ve bilinçsiz gibi kalan amele ve ırgatlar oluştururlar.

Bunlardan birincisi öteden beri kökleşmiş bulunan sosyal yapısına ve hayat şartlarına göre az çok güçlü bir ideoloji sahibi idi. Medresesi, tekkesi, camisi, görenek ve alışkanlıkları vardı. Devlet ve yasa, bu sınıfın çıkarının ve ideolojisinin bir ifadesiydi. Fakat bu sınıf o dönemde artık ekonomik temelini yitirmişti. Yağmalar, ganimetler, harp tazminatı kalmamıştı. Halktan alınan vergiler gittikçe azalıyordu. Arazi gelirleri de küçük sanatlar gibi Avrupa'nın ekonomik saldırısı karşısında tutunamıyordu.

Böylece aristokrasi ekonomik temelinden yoksun kalınca siyasal bakımdan da sarsılmış bulunuyordu. Tutunmak için yeni yeni çarelere başvurmak zorundaydı.

Burjuva sınıfı, Avrupa burjuvazisinin geniş ve yoğun gelişimine uygun olarak ve biraz da ona bağlı olarak ilerlemekteydi. Fakat kendisi Türkiye şartlarına pek garip bir içsel karşı koyma içindeydi. Çıkarları azalan üç tabakaya ayrılmıştı:

1 — Doğrudan doğruya yabancı olan ve kapitülasyondan yararlanarak ülkenin ekonomisini elde tutmak isteyen Avrupalı burjuvazi,

2 — Avrupalı burjuvazi ile elele veren ve İslâm burjuvazisinin gelişmesine engel olan yerli gayrimüslim burjuvazi,

3 — İslâm ya da Türk burjuvazisi.

Avrupalı ve müslüman olmayan kapitalistlere karşı koyabilmesi için bu sonuncular bir zamanlar devlet tarafından «hayriye tüccarları» adı altında kısmen örgütlendirilmiş olmakla birlikte istenilen gelişme elde edilememişti. Bunlar millî ekonomiye yani kendilerinin rekabetten kurtulmalarına devletçe de önem verilmesini istiyorlardı. Buna karşılık yabancı ve Türk olmayan tüccar, dış burjuvazinin siyasal ve askeri yolla karışmasını istemekten bile çekinmezdi. Çünkü ülkenin siyasal ve tüzel durumu, bu sınıfın serbestçe hareket etmesine ve gelişimine engel olamıyordu. Bu sınıfın bütün tabakalarında da Fransız burjuvazisininkini andıran bir ideoloji doğmakta ve gelişmekte idi.

Küçük burjuvazi eski feodal şartlara göre kurulmuş ve biçimlenmiş olan bir geçim (hayat) tarzının, bu geçime bağlı bulunan bir ideolojinin (din, ahlâk, estetik, beğeni gibi sosyal ilişkilerin) tutucu çerçevesi içinde, ekonomik temelinin sarsılmasından doğan bir hayal kırıklığı sonucu artık yer

ve geçimini koruyamaz duruma geliyor ve özellikle birinci tabakaya ve hatta ikinciye de bir dayanak ve güç kaynağı olmaktan uzaklaşıyordu. Ötedenberi olduğu gibi yine şikâyetçi, yine isyankârdı. Fakat hâlâ gerçek düşmanını göremiyordu.

İşçi ve köylü (amele ve ırgat) sınıfı, Avrupa'da önemli bir rol oynamağa başladığı ve ideolojisini yaymağa devam ettiği halde, Türkiye'de henüz onu örgütlendirecek bir ekonomik temele ulaşılmamıştı. Büyük fabrikalar, tröstler, sanayi merkezleri kurulmamıştı.

19. yüzyıl Osmanlı aydını, yazarı ve şairi Namık Kemal ile köy ozanı Celâlî Baba, belirli kesimlerin düşünceleriyle beslendiklerine ve doğal olarak belirli kesimlerde okuyucu ve dinleyici bulduklarına göre, bu sınıfların dışında kalamazlardı. Mutlaka herbiri kendi sınıflarının ideolojisini yaymak durumundaydı. (Bu, daha çok, bunu bilinçli olarak yapan aydın tabakanın temsilcisi Namık Kemal için sözkonusudur.)

Öyleyse Namık Kemal, kimin ve hangi kesimin ideoloğudur; Celâlî Baba, kimin ve hangi kesimin temsilcisidir. Namık Kemal, gösterildiği ve iddia edildiği gibi sınıflı bir toplumun belirli tarihsel bir gelişim evresinin ürünü olmasına rağmen, sınıfsız bir «hürriyetperver», sınıfsız bir halkçı mıdır? Ve esasen buna ihtimal verilebilir mi? Bizce önemli olan, onun eserlerinden somut örnekler vererek bu sorunun aydınlığa çıkarılmasıdır. Doğrudan kendi ağzından bu görüşleri ortaya konmadıkça, onun liberal bir burjuva toplumu kurma yolunda gösterdiği çaba belirtilemez ve «geçim-bilinç», «sosyal hayat — sanat» diyalektik birliği konusunda bir genellemeye gitmemiz güçleşir. Ayrıca bu, kişileri mitleştirmekten kendini kurtaramayan, kişileri objektif verilere dayanmadan tepeden yargılarla savunan kişilerin irkilmelerini, karşı koymalarını önlemek bakımından da zorunludur ve en etkili, en kestirme yoldur.

Bize bu konuda örneklik eden kaynaklar, özellikle gazetelerdeki makaleleridir. Çünkü sonra da belirteceğim gibi onun, davasını gerçekleştirmek için başvurduğu en etkin yayın organı gazeteler olmuştur. Gazetelerle kendi sınıfına yaptığı hizmet büyüktür. Özellikle onun politik görüşleıini en iyi ortaya koyan bir dizi seri makalesi vardır: «Usûl-i meşveret hakkında mektuplar».

Fakat politik görüşlerine geçmeden önce içinde yetiştiği sosyal ortamın da ortaya çıkması bakımından ailevi kökenine inelim. Osmanlı toplumunun 19. yüzyıldaki toplumsal gelişme tablosu çizilmişken bunu yapmamak eksiklik olur.

Namık Kemal, burjuva kökenli bir aileden gelmedir. Asil dedesiyle Anadolu'nun ve Rumeli'nin bir çok yerlerini gezmiştir. 18 yaşında Sofya'dan İstanbul'a geldiği zaman Hersekli Arif Hikmet'lerle, Leskofçalı Galip'lerle, Ziya ve Nuri beylerle kurdukları içki meclislerinde divan şiirinin geleneklerini sürdürerek karşılıklı gazel söylemektedirler. Bu meclisler, bu zamanda aristokrasiye yabancı olmayan aydınlara özgüydü ve bu yol, genellikle saraya giderdi.

Şimdi Namık Kemal'in dinî, idarî ve vatan - millet konularında, ekono-

mik alandaki düşünce ve görüşlerini kendisinden örnekler vererek sıralayalım :

I — Namık Kemal, birinci dönemde ve daha sonra yazdığı şiirlerin pek çoğunda kaderci ve gizemciydi. O, bütün yaşantısı boyunca dinci kalmıştır. Osmanlı padişahlarına, halifeliği miras bırakan islâmiyete şiddetle bağlıydı. Onun sınıfınca korunan din, eserlerinin özüne sinmiştir. Onun dinciliğinin de diyalektik izahı vardır: O, **gayri müslim ve yabancı burjuvaziye karşı oluşmasını ve gelişmesini istediği islâm burjuvazisini savunabilmek** için din sorununda sarayla anlaşıyor ve küçük burjuvazinin dindeki tutuculuğunu, kendi amacı yolunda kötüye kullanıyor.

II — Namık Kemal'in padişaha bağlılığı kesindir. Bu konuda ancak bir «âdil padişah» aşamasına varabilmiştir: «Mülkümüzde ekseriyeti arayâ sahip olan millet-i islâmiye, Al Osman'ı ne kadar sever ve bir âdil padişahının en edna kılı için başını feda eder.» Padişahın «ufak bir kılına» herşeyi feda edecek kadar monarşisttir. Monarşist fakat meşrutiyetçi. Fakat meşrutiyetçiliği *de kendine özgü.

O, «cumhuriyeti» aklına bile getirmek istemiyor. Ona göre cumhuriyet oldukça sakıncalıdır, bizi batırması kesindir. «Cümhûrun bizi batıracağı başka mesele, onu da kimse inkâr etmez. Bizde cümhûr yapmak kimsenin aklına gelmez.»

O, yasama ve yürütmenin zorunlu olarak bir «fıkra-yı mümtâze»ye yani imtiyazlı, seçkin bir sınıfa verilmesinden yanadır. Her eyâlet mebuslarını «muteberân»dan yani muteberlerden göndermelidir. Hakk-ı nezâret, icrâ-yı hükûmet bizzarure **bir fırka-yı mümtâzeye** kalacak. Her eyâlet mebuslarının **mu'teberândan** gönderecek.» diyen N. Kemal, «halkın hâkimiyeti, bigayri hak naks-i biat mı demektir?» diye yana yakıla sormaktadır.

Dikkat edilirse o, köyün kasabanın yanına bile yaklaşmak istemiyor. Namık Kemal'e göre eşraf, mütegallibe, burjuvazi ve din adamları danışmanlığına dayanan «meşveret usûlünde» örnek alınacak ülke, III. Napolyon Fransa'sıdır. III. Napolyon'dan önceki özgürlüklerin fazla olduğunu, bu bakımdan III. Napolyon gibi alt sınıfların özgürlüklerinin **«tahdit»** edilmesini istiyor. «III. Napolyon enân-ı ibarelerini ele aldı, hürriyetlerini ahlâklarının iktiza ettirdiği ta'dilat ile tahdit etti. İşte Fransızlar da bugünkü hâl-i saadete o sayede vasıl oldular.»

Böylelikle Namık Kemal'in «ideal» özgürlük anlayışı ortaya çıkıyor.

Onun, gelecekte yönetimin burjuvaziye geçeceği konusundaki inancı tamdır :

«Hüküm âtî ne fakirin ne şehinşâhındır.»

III — Namık Kemal, «vatan» ve «millet» aşkının bir timsali gibi gözükür. Fakat bu 'vatan' geceli gündüzlü çalışan, emeğini artı değer biçiminde şuna buna kaptıran aç ve çıplak işçilerin, köylülerin vatanı değildir. Bu 'millet' Osmanlı sınırları içinde servet birikimi yolunda sadece bir araç, bir makina gibi çalışan ve her türlü insanî haklardan yoksun olanlar değildir.

Her şeyden önce onun gözünde «ümmet»le «millet» aynı şeydir. İslâm

ve sünni olan halifeliğe bağlı bulunan Osmanlı ya da islâm sarayını savunmak için canını veren: İşte Namık Kemal'in milleti: «mu'teberan» ve «fırka-yı mümtaze» deyimi ile özgürlüğü savunulan ve devlet cihazını kontrolu istenilen zümreler.

B. C. Zâde'nin de dediği gibi 'aristokrasi' için de pek gerekli olan bu vatanın, bu milletin savunulmasında, büyükçe bir oportünizm gizli olduğu ortadadır.

IV — Namık Kemal, tam bir yerli sanayi kurmayı da, tıpkı 'cumhur' kurmakta olduğu gibi aklından bile geçirmemekteydi. O, o günün tarihî şartları ve gelişme evresi içinde, ancak Avrupa sermayesi için hammadde işlemeği ideal edinebilmiştir. Ona göre, bizi soymak Avrupa'nın hiç aklından geçmez. Biz ne denli ilerlesek Avrupa ticarette o denli faydalanmış olur. İngiliz fabrikası İzmir'den bin liralık pamuk alsa, ondan basma yapsa (biz yapsak demiyor) Hind'e, Çin'e öteye beriye gönderse ondan iki bin lira kazanır... «... Bizi soymak ve hâl-ı zaıfta tutmak ise Avrupa'nın hiç mültezimi (= temsilcisi) değildir. Biz ne kadar ilerlesek Avrupa ticaretçe o kadar müstefit (= faydalanmış) olur. Bedihi (= belli) değil midir ki, bir İngiliz fabrikası İstanbul'a bin liralık basma göndereceğine, İzmir'den bin liralık pamuk alsa ondan basma yapsa Hind'e Çin'e öteye beriye gönderse ondan iki bin lira kazanır...»

Şimdi de Namık Kemal'in sanatçılığına ve eserlerinin edebiyatımızdaki yerine değinelim biraz.

I — Namık Kemal, Türk romantizminin babasıdır. Onun eserlerindeki millet de, vatan da, vatanı ve ulusu savunan kahramanlar da, aşk da romantiktir. «Vatan yahut Silistre»deki İslâm bey tipi, başka bir eserde dönüp Akif bey oluyor, dönüp Zavallı Çocuk oluyor.

1789 Fransız Devrimi ile çok umutlanan aşağı tabakalar, özellikle küçük burjuvazi, büyük burjuvazinin egemen olduğunu görünce «romantizm»i bir akım olarak benimsemiş, yaşatmıştı. Türkiye'de de Tanzimat hareketlerine büyük umut bağlayan burjuvazi, umutlarının boşa gittiğini görünce, doğal olarak romantikleşecekti. Dinde, felsefede, siyasette idealist olan Namık Kemal, doğal olarak sanatta da «romantik» olacaktır. Namık Kemal'in başlattığı bu akım, sonraları gerçekçi akımların karşısına dikilecek ve uzun süre devam edecektir.

II — Namık Kemal, çok yönlü bir sanatçı görünürse de aslında gazetecilik dışında (çünkü onun liberal bir burjuva toplumu kurma konusunda kendi sınıfına ettiği hizmet büyüktür) ne romancılıkta, ne tiyatro yazarlığında, ne şairliğinde, ne tarih yazarlığında, ne eleştiriciliğinde ilginç ve değerli eser vermiş değildir. Her şeyden önce o, duygularına çok bağlı ve öznel (sübjektif)di.

Şimdi şöyle sormak gerekir: Namık Kemal aristokrat kesimin mi, tüccar kesiminin mi, küçük esnafın, tarlası ve öküzü olan köylünün mü yoksa ırgat ve amelenin mi düşünürü ve savunucusuydu.

Şimdi de geçelim madalyonun öbür yüzüne ve biraz da Celâlî Baba'ya bakalım :

Celâlî Baba, 19. yüzyılın oldukça lirik ve yerel bir köylü halk ozanı olduğu halde edebiyat tarihlerinde ve antolojilerinde ona pek yer verilmemiştir.

1850 - 1915 yılları arasında, yani Namık Kemal'le aynı dönemde yaşamıştır. Kendisi, 19. yüzyıldaki sınıflar anlatılırken dördüncü sırada belirtilen «işçi - köylü» yani «ırgat - amele» sınıfına mensuptur. Bayburt'un Tahsini köyünde doğmuş ve bütün ömrü ırgatlık ve çobanlıkla geçmiş, **yokluk ve açlıkla mücadele** etmiştir. İsterseniz biz daha fazla bir şey söylemeyelim de, onun, içinde bulunduğu sosyal ortamı, kendi şiirlerinden izleyelim. Celâlî Baba da öbür köylü halk ozanları gibi içinden nasıl geliyorsa öyle yazdığı için, durumunu tamamıyle objektif olarak kendisi anlatacaktır. Şunu da hemen belirtmekte yarar vardır. Bu şiiri, çektikleri yetmiyormuş gibi bir de karısının ölmesi üzerine yazmıştır.

Ev bark etmek için tenli[1] mereği[2]
Düzüp koşmuş idim tepir[3] eleği
Şu kavdan[4] yaptığın tecirtereği[5]
Divan-ı bâriye yâdigâr götür.

Elinle ördüğün çöpür[6] ağını
Kâhan eylediğin[7] kelem[8] bağını
Şu kabal[9] biçtiğin sap orağını
Al ulu Tanrıya ber-güzar götür.

Yetim köyneğini [10] diken iğneyi
Her gün yal[11] verdiğin topal ineği
Ayran topladığın şu ak küleği[12]
Mahşer yığnağına sakla sar götür

Üç kot[13] arpa üç kot çavdar ekerdik
Kesmik[14] ekmeğine hasret çekerdik
Namertlere ağı merde şekerdik
Sözünü tekrar et iftihar götür.

İle kısmet balsa bize pay taştı
Yoklukla derdimiz deryayı aştı
Açlıkla uğraşmak hayli savaştı
Çektiğin mihnetten âhuzâr götür.

Yetim kalmış idin emzik tağında[15]
Gamla kardeş idin gençlik çağında
Bir gül yeşertmedin gönül bağında
Gönül yaraların beraber götür.

De ki kadir mevlâm bize ilişme
Dünyada sızlayan yarayı deşme
Celâlî Baba'dan sorma söyleşme
Bu dertli çobandan bir selâm götür.

Burada kaba, haşin ve gerçekçi bir anlatım vardır. Köy, bütün acılığıyla ortadadır.

Şimdi sormak gerekir; Namık Kemal, bütün hayatı boyunca nemli, ıslak bir samanlıkta oturmuş ve bu, şiirine girmiş midir? Magosa'daki yaşantısı ise toputopu 38 aylık bir devre; halbuki Celâlî Baba, 65 yıllık ömrünün tamamını orada geçirmiş!..

Hayatında 'ağaç eleği' görmüş ve çamurdan kapkacak yapmış mıdır?. Yünün tarandıktan sonra kalan kaba ve kötü kısmından yani çöpürden (bunun içinde çoğu kez koyunun soyulmuş ya da dökülmüş deri parçacıkları vardır) çorap, eldiven ve kazak giymiş ve bu, şiirine girmiş midir?.. Yaşamı boyunca eli, kırık bir 'sabanın' ve 'orağın' sapına değmiş ve başkasının çiftini, çubuğunu sürmüş müdür?.. Ahırdaki 'topal inek' için 'yal' hazırlamış mıdır? Bütün bunlardan başka, hayatında 'kesmik ekmeğine' hasret çekmiş midir? Çoğu zaman bunu hayvanların önüne dökerler de eğer çok aç değilse o bile yemez...

Evet, buradan az da Pir Sultan'a uzanalım, bakalım içinde yaşadığı ortam ve sosyal yaşantısı dizelerine nasıl sinmiş :

Dağdan kütür kütür hezen indirir
İndirir de ateşlere yandırır
Her evin devliğin öküz döndürür
İreçberler hoşça görün öküzü

Öküzün damını alçacık yapın
Yaş koman altında kuruluk sepin
Koşumdan koşuma gözlerin öpün
İreçberler hoşça görün öküzü

Pir Sultan'ım der ki kaynar coşunca
Tekne hamur kalmaz ekmek pişince
Âdem Ata öküzü çifte koşunca
İreçberler hoşça görün öküzü

Pir Sultan, koşumdan koşuma öküzün gözünü öpecek denli köylüdür; «köylülük»e mensuptur ve de şiiri «köylülüğün oluşturduğu edebiyat»ın ürünüdür.

Neyse, buradan gene Celâlî Baba'ya geçelim ve şiiri üzerinde biraz daha duralım.

I — 19. yüzyılda köylü, kendisini, üst tabakalara kabul ettirmiş değildir. O, ancak vergi ve asker alınırken hatırlanır. Bu, bugün için de büyük ölçüde böyledir. O zamanın 'zaptiyesi' şimdi jandarma, zift gibi yapışkan 'tahsildar'ları, şimdi tahsildar ya da vergi memuru olmuştur. Onun henüz bir yönetim davası yoktur. (Pir Sultan'ı hazırlayan doğal ve özgül şartlar biraz daha değişiktir.)

Ya başkasının tarlasında ırgat, başkasının davarında çoban, ya başka biriyle ortakçıdır ya da iyi kötü çiftini, çubuğunu sürmektedir. O zamanın

büyük arazileri saraya yakın olanlarındır. Yani Celâlî Baba gibileri sürekli bir açlıkla savaş içerisindedir.

II — Celâlî Baba'nın kültürü, sosyal yaşantısının verdiği kültürdür. Bütün sadeliği, açıklığı, gerçekçiliği ile h a l k k ü l t ü r ü. Ailevi kökeniyle tamamen «köylülük»ten gelen ve kendisi de yoksul bir rençber ve çoban olan Celâlî Baba'dan başka bir şey beklemek, diyalektiğe aykırıdır. Bunun içindir ki onun dizeleri, emekçi sınıfının duyguları, dilekleri, deyim ve terimleriyle örülüdür.

III — Kendisinin sabahtan akşama kadar hatta (çoban da olduğu için) geceli - gündüzlü çalışması aileyi geçindirmeğe yetmediğinden karısını da çalıştırmak zorundadır. Yalnız köy erkeğine özgü sanılan orak biçmek, çift sürmek gibi işler, kadının işleri arasına girmiştir.

IV — Celâlî Baba köy kültürüyle yetiştiği için Namık Kemal gibi dinci ve bağnaz değildir. Değeryargıları ondan bir hayli farklıdır. Şiir incelendiğinde; Celâlî Baba'nın, ölen karısından sonra Tanrı'ya nasıl güçlü ve açık açık çattığı derhal görülür. Sap orağını, tecirtereği, ayran küleğini Tanrı'ya yollamakla bir bakıma, «sen bizi bu durumda süründürdüğünü de az buldun, bize bunları da çok gördün, al onları da, bakayım bundan sonra ne yapacaksın...» demeye getiriyor.

Burada şuna varmak istiyorum. Bu serbest ve açık hesaplaşma, doğayla her an boğuşan, mücadele eden ve halk kültürüyle yetişen, Celâlî Baba gibi bir ozana özgüdür.

Bütün bunlardan sonra şu kesinlikle söylenebilir: Bu edebiyat ve sanat ürünleriyle, bütün özellik ve nitelikleri biribirinden ayrı iki sınıf ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri 'burjuvazi', öbürü 'köylülük'tür. Ve bu ikisinin kendi sınıfsal edebiyatları bütün özellikleriyle ortadadır.

---

(1) Ten : ıslaklık, nem. (tenli : ıslak)

(2) Merek : samanlık

(3) Tepir : buğdayı taş parçalarından ayırmaya yarayan ağaç gereç.

(4) Kav : çömlek yapılacak çamur

(5) Tecirterek : kapkaçak

(6) Çöpür : yünün tarandıktan sonra kalan kaba ve kötü kısmı

(7) Kâhan etmek : sürmek

(8) Kelem : lahana

(9) Kabal : ortak

(10) Köynek : gömlek

(11) Yal : suyla kepekten yapılan bir çeşit yem

(12) Küaek : Tahtadan yağ ve ayran kabı.

(13) Kot : bir ölçü

(14) Kesmik ekmeği : kılçıklı ve kabuklu buğdayla saman karışık undan yapılan ekmek.

(15) Bağ-tay : zaman, vakit

MUSTAFA EKMEKSİZ

YUGOSLAVYA SOSYALİST BİR ÜLKE MİDİR ?

20.1.1973 tarihli «Cumhuriyet» de Yugoslavya ile ilgili bir yazı yayımlandı. «Time» gazetesinden aktarılan bu yazı, Yugoslavya'nın sosyo-ekonomik yapısını tam olarak yansıtmaktan çok uzak, üstelik de yanlış bir değerlendirme olduğu için, bu konuyu enine boyuna incelemeyi yararlı bulduk.

Yugoslavya sosyalist bir ülkedir diyenler, Yugoslavya'da özel sermayenin, özel işletmelerin ve kapitalistlerin bulunmadığını iddia ediyorlar. Aslında durum hiç de böyle değildir. Bu ülkede özel sermaye ve özel işletmeler son derece yaygındır ve hızla gelişmektedir.

Sosyalist ülkelerdeki genel durum gözönünde tutulursa, özel sermaye sektörü dahil, çeşitli ekonomik sektörlerin, işçiler iktidara geldikten sonra, uzun bir devre boyunca bu ülkelerin millî ekonomisi içinde varolmakta devam ettiği görülür. Bu bakımdan, iktidarın, özel sermayeye karşı nasıl bir politika uyguladığını bilmek söz konusudur. Bir ülkenin sosyalizm yolunda mı yoksa kapitalizm yolunda mı geliştiğini anlamamıza yarayan önemli bir husustur bu.

Mesele bu yönden ele alınınca Tito iktidarının sosyalizme sırt çevirdiği görülür. Savaştan sonraki ilk yıllarda Yugoslavya'da uygulanan sosyal reformlar, aslında köklü (radikal) reformlar değildi. Tito hükümetinin uyguladığı politika, özel sermayenin, özel işletmelerin desteklenmesine ve gelişmesine yarıyordu.

1953'de yayınlanan bir kararnameye göre, vatandaşlar «özel işletmeler kurmak» ve «işçi çalıştırmak» hakkına sahiptirler. Aynı yıl içinde yayınlanan bir kararname ise, özel kişilerin, iktisadî devlet kuruluşlarına ait gayri menkulleri satın alabilmelerini öngörmektedir.

1956'da uygulanan malî politika ve alınan çeştili tedbirler özel sermayenin daha çok desteklenmesine yol açmıştır. 1961'de ise, özel kişiler, yabancı döviz satın alma hakkını elde etmişler ve Tito hükümetinin izlediği politika sonunda, özel sermayenin geliştirilmesi bir anayasa hükmü haline getirilmiştir. Yani anayasada, özel kişilerin işletmeler kurup işçi çalıştırabilmeleri öngörülmektedir. Bundan dolayıdır ki, Tito hükümetinin yardımı ve desteği sayesinde, özel işletmeler ve de özel sermaye Yugoslav şehirlerinde büyük bir hızla gelişmiştir.

1963'de yayınlanan Yugoslav resmî istatistiklerine göre, Yugoslavya'da 115.000'i aşkın özel «küçük» işletme vardır. Gerçekte ise bu işletmelerin sahipleri tipik kapitalisttirler. Gerçi kanun işletme sahiplerinin beşten fazla işçi çalıştırmalarına izin vermemektedir ama aslında bazıları beş - altı yüz işçi çalıştırmakta ve bu özel işletmelerin bir kısmının yıllık cirosu 100 milyon dinarı aşmaktadır (2).

Yugoslavya'da yayınlanan **Politika** dergisinin 7 Aralık 1961 tarihli sayısında, bu özel işletme sahiplerinin çoğu zaman, «büyük mülk sahipleri» oldukları açıklanmakta ve şöyle denilmektedir: «Bunların nerelere kol attıklarını ve kaç işçi çalıştırdıklarını kestirmek güçtür. Kanun gereğince, sadece beş işçi çalıştırabilirler. Ama işin iç yüzünü bilenler bu beş işçinin aslında beş müteşebbis olduğunu ve bunların da diğer teşebbüs sahipleriyle ilişki kurduklarını, bu müteşebbislerin, çoğu zaman, kendilerinin çalışmadıklarını, sağa sola emirler verip, plân yaptıklarını, bir işletmeden bir işletmeye otomobille gittiklerini ve anlaşmalar imzaladıklarını bilmektedirler.»

Zaten, bu özel işletme sahiplerinin sağladıkları kârlar, onların bal gibi katipalist olduklarını göstermektedir. Yugoslav **Svet** gazetesinin 8 Aralık 1961 tarihli sayısına göre: «Bazı özel küçük işletme sahiplerinin aylık geliri bir milyon dinara ulaşmaktadır.» Belgrad'da çıkan **Vedernje novosti,** «116 öze lişletmenin sahiplerinden her birinin yıllık geliri 10 milyon dinarı aşmıştır» diye belirtiyordu. Bazı işletme sahipleri ise, sadece bir tek yıl içinde 70 milyon dinara yakın (100.000 Amerikan Doları) bir gelir elde etmiştir.

Yugoslav şehirlerinde, sadece, özel işletmeler, özel ticarethaneler, özel emlâk şirketleri, özel nakliyat şirketleri değil, «özel banker» denilen tefeciler de bulunmaktadır. Bunlar herkesin gözü önünde faaliyet göstermekte ve gazetelerde «400.000 dinar ve rehin karşılığında, üç aylığına 300.000 dinar borç verilir» gibisinden ilânlar yayınlamaktadırlar.

Şimdi de Yugoslavya'nın kırlık bölgelerindeki duruma bir göz atalım.

Vaktiyle Kruşçev, Yugoslavya'nın kırlık bölgelerinde artık kapitalistler yoktur, diye iddia ediyordu. Acaba durum böyle midir?

Bilindiği gibi, ferdî ekonomi ve küçük işletme her an kapitalizme yol açar. Bir ülkede kapitalistleri ve kapitalizmi doğuran küçük köylü işletmeleri varoldukça kapitalizmin yeniden çöreklenmesi kaçınılmazdır. Ve böyle bir tehlike söz konusu olduğu sürece sosyalizmin kurulduğu ileri sürülemez.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki ilk yıllarda Yugoslavya bir tarım reformu uygulamış ve köylerde, belirli sayıda tarım kooperatifleri kurmuştu. Buna rağmen, zengin köylülere hemen hemen hiç dokunulmamıştı.

Tito hükümeti, 1951 yılında, tarımda kollektifleştirmeyi bir yana bırakıp, köylü kooperatiflerini dağıtmaya başladı. 1950'de bu kooperatiflerin sayısı 6.900 iken, 1953'de 1.200'e düştü ve 1960'da sadece 147 kooperatif kaldı. Ve Yugoslavya'nın kırlık bölgelerinde ferdî ekonomi hâkim oldu.

Tito hükümeti, kollektifleştirmenin Yugoslavya'da başarıya ulaşamıyacağını açıkça söylüyor ve kollektifleştirmenin «mülksüzleştirme» ile eş anlamlı olduğunu, toprak köleliğini ve yoksulluğu mümkün olduğu kadar uzun bir müddet devam ettirmeye yaradığını iddia ediyordu.

Tito hükümeti bu yolda o kadar ileri gitti ki 1953'den itibaren yayınlanan kanunların ve kararnamelerin birçoğu kırlık bölgelerdeki toprakların serbestçe alım-satımını ve kiraya verilmesini; tarlalarda tarım işçilerinin çalıştırılmasını mümkün kıldı. Tarım ürünlerinin satın alınmasına ve bu alanda serbest ticarete göz yumuldu, böylece kırlık bölgelerde kapitalizmin yayılması teşvik edilmiş oluyordu.

Bu politika sayesinde, kapitalist güçler kırlık bölgeleri hızla istilâ ettiler ve farklılaşma süreci günden güne hızlandı.

Bilindiği gibi, kırlık bölgelerdeki farklılaşma, her şeyden önce, toprakların el değiştirmesi şeklinde görünür. Tarım ve Orman bakanlığı eski sekreterlerinden Komar'ın belirttiğine göre 1959'da Yugoslavya'nın kırlık bölgelerinde beş hektardan az toprağa sahip olan ve köylü ailelerinin tümünün yüzde yetmişini temsil eden yoksul köylü aileleri özel toprakların sadece yüzde 43'ünü elinde bulundurduğu halde, sekiz hektardan fazla toprağı bulunan ve köylü ailelerinin tümünün sadece yüzde 13'ünü temsil eden hali vakti yerinde köylü aileleri özel toprakların yüzde 33'üne sahipti. Komar, her yıl, köylü ailelerinin hemen hemen yüzde onunun toprak alıp sattıklarını itiraf etmektedir (3). Topraklarını satmak zorunda kalanların çoğunluğu ise yoksul köylü aileleridir.

Kırlık bölgelerdeki farklılaşma süreci büyük baş hayvanlar ve tarım araçları bakımından daha büyük bir eşitsizlik göstermektedir. Voyvodin ilindeki 308.000 köylü ailesinin yüzde 55'inin büyük baş hayvanları yoktur. İki hektardan az toprağa sahip köylü ailelerinin bu bölgelerdeki oranı yüzde 40,7'dir. Buna karşılık, toplam sabanların yüzde 4.4'üne sahiptir, yani ortalama olarak her yirmi aileye bir saban düşmektedir. Oysa bu bölgedeki zengin köylü ailelerinin sadece sabanları ve arabaları değil, 1300'ü aşkın traktörleri ve diğer tarım makinaları vardır.

Farklılaşma süreci ücretli emek sisteminin ve diğer kapitalist sömürü şekillerinin gelişmesiyle de kendini göstermektedir. 7 Şubat 1958 tarihli **Komünist** dergisine göre, Sırbistan'da 1956 yılında sekiz hektardan fazla toprağı olan köylü ailelerinin yüzde 52'si ücretli işçi çalıştırmaktadır.

30 Ağustos 1962 tarihli **Borba** gazetesinde «sözde iyi üreticilerin başkalarının topraklarını işleten mültezimler oldukları, tarım işçisi çalıştırdıkları ve tecrübeli tüccarlar haline geldikleri belirtilerek, bunlar üretici değil, teşebbüs sahipleridir, içlerinden bazıları, bütün yıl boyunca bir kere bile çapa sallamamıştır» denilmektedir.

Yugoslavya'nın kırlık bölgelerinde tefeciler kol gezmekte ve faiz oranı çoğu zaman yüzde yüzü bulmaktadır. Öte yandan, işsizlerin güç durumlarından yararlanan bazı açıkgözler, emek piyasasını tekelleri altına alarak ve aracı rolü oynayarak açıktan para kazanmaktadırlar.

Toprağı ve üretim araçları olmayan yoksul köylülerin büyük çoğunluğu ancak işgüçlerini satarak yaşayabilmektedirler. **Politika** dergisinin 20 Ağustos 1962 tarihli sayısında yayınlanan resmî istatistiklere göre, 1961'de iki hektardan az toprağa sahip köylü aileleri nakdî gelirlerinin yüzde 70'ini işgüçlerini satarak elde etmişlerdir.

«Sosyalist sektörü» meydana getiren işletmelerin yüzde 15'i, «tarım çiftliklerinden», «tarım işçileri kooperatiflerinden» başka bir şey değildir. Oysa bu «tarım çiftlikleri», kapitalist çiftliklerdir ve «tarım emekçileri kooperatifleri» de, esas itibariyle ticarî faaliyette bulunan kapitalist işletmelerden ibarettir.

Belgrad'da yayınlanan **Yugoslavya'da Tarım Problemi** adlı eserde bu koperatiflerin tarımda ve kırlık bölgelerde sosyalist oluşuma hiçbir katkıda bulunmadıkları ve kapitalist faktörleri geliştirip desteklemeye çalıştıkları ve çoğu durumlarda bu kooperatiflerin zengin köylü (kulak) dernekleri haline geldiği» belirtilmektedir.

1958'de Yugoslavya'da tarım üretiminde meydana gelen büyük gerilemeden yararlanan «kooperatifler» ve diğer ticarî kuruluşlar tarım ürünlerinin satış fiyatlarını alabildiğine yükselttiler. 1959'da tarım üretimi artınca bu «kooperatifler» köylülerle imzaladıkları satın alma sözleşmelerini hükümsüz sayarak hububat alımını düşürdüler ve böylece, rekoltenin tarlalarda çürümesine yol açtılar.

«Genel tarım içşileri kooperatifleri» ve «tarım çiftlikleri» büyük sayıda işçi, özellikle de gündelikçi çalıştırmakta ve bunları alabildiğine sömürmektedir. 1962 tarihli **Yugoslav Federatif Halk Cumhuriyeti İstatistik Yıllığı**'na göre, 1961'de yüzbini aşkın işçi, çeşitli «kooperatiflerde» devamlı bir şekilde çalıştırılmıştır. Bunların sayısı günden güne artmaktadır. Aralık 1962 tarihli **Rad,** bu ücretli işçilerin amansız bir sömürünün kurbanı olduklarını (günde 15 saat çalıştırılmaktadırlar) ve genellikle çok düşük bir ücret aldıklarını belirtmektedir.

Bu anlatılanlar da göstermektedir ki «sosyalist sektöre» dahil oldukları ileri sürülen bütün bu tarım kuruluşları aslında kapitalist tipte tarım kuruluşlarından başka bir şey değildir.

Tito hükümetinin tarım alanında uyguladığı temel politikanın amacı yoksul köylülerin mülksüzleştirilmesi ve kapitalist çiftliklerin yaygın hale getirilmesidir.

İşçilerin öz - yönetimi :

Yugoslavya'nın kapitalistleştirilmesi başka yollardan da gerçekleştirilmek istenmektedir. Tito hükümetince uygulanan «işçilerin öz-yönetimi» sistemi de devlet kapitalizminin özel bir türüdür. «İşçilerin öz-yönetimi» esası üzerine kurulmuş işletmeler bir ya da birkaç kapitaliste değil, gerçekte burjuvazinin yeni bürokrat ve komprador kesimine aittir. Devlet adını bir paravana olarak kullanan bu burjuvazi, işçilerin mallarını ellerinden almıştır.

Tito hükümeti, 1950'den beri, «işçilerin öz-yönetimi» ile ilgili yani fabrikalarda, madenlerde, tarımda, ormancılıkta, kamu servislerinde ve diğer devlet işletmelerinde, işçilerin kendi kendilerini yönetmeleriyle ilgili bir dizi kanun ve kararname çıkarmıştır.

«İşçilerin öz-yönetimi»nin asıl amacı, bu işletmeleri işçilerin yönetim ve denetimi altına sokmaktır. Bu işletmeler hammaddeleri kendileri satın alırlar, üretecekleri ürünlerin miktarını, fiyatını ve çeşitlerini tespit ederler, bunları pazarda kendileri satarlar, ücretleri tayin ederler ve kârların bir kısmının üleştirilmesine karar verirler. Yugoslav kanunlarına göre, bu işletmeler, gayrı menkuller alıp satmak ve kiralamak hakkına da sahiptirler.

Tito hükümeti «işçilerin yönettikleri» bu işletmelerdeki mülkiyet sistemini, «sosyalist mülkiyetin üstün şekli» olarak nitelendirmekte ve «sosyalizmi gerçekten kurmanın» ancak «işçilerin öz-yönetimi» ile mümkün olabileceğini iddia etmektedir. Ama işin aslı araştırılırsa, «işçilerin öz-yönetimi», «fabrikalar işçilerindir» gibi sloganların gerçek sosyalist sloganlar olmadığı, aksine, anarşist sendikacılar, burjuva sosyalistleri, eski oportünistler ve eski revizyonistler tarafından ortaya atıldıkları görülür.

«İşçilerın öz-yönetimi»ndeki işletmeler, aslında, burjuvazinin yeni bürokrat ve komprador kesiminin kontrolu altındadır. Bu tip işletmelerde yöneticilerle işçiler arasındaki ilişkiler, gerçekte, işverenlerle işçiler, sömürenlerle sömürülenler arasındaki ilişkiledir.

Yöneticiler, üretim plânını hazırlamak, işleri yönetmek, üretim araçlarından yararlanmak, işletme gelirlerini üleştirmek, işe almak, işten çıkarmak ve «işçi konseyi»nin kararlarını reddetmek hakkına sahiptirler. «İşçi Konseyi» bir oy makinesinden ibarettir.

Bizzat Yugoslav hükümeti de, yöneticilerle işçilerin ücretleri arasında ve kâr üleşiminde büyük bir fark olduğunu kabul etmektedir. Bazı işletmelerde, yöneticilere ve üst kademedeki memurlara kârdan düşen pay, işçilerin aldıkları payın 40 katını bulmaktadır. «Bazı işletmelerde yöneticilerin toplam primleri, bütün işçilerin aldıkları ücretlerin toplamına eşittir.» (4)

İşçilerin istihdam güvenliği yoktur. İşçilerin büyük bir kısmı, işletme-

leri iflâs ettiği için işsiz kalmıştır. Resmi bir istatistiğe göre Şubat 1963'de işsiz sayısı 339.000 idi. Yani bir iş kolunda çalışanların toplam sayısının yüzde onuna eşitti. Öte yandan, her yıl, birçok işçi yabancı ülkelere göç etmektedir.

Tito hükümetince uygulanan «işçilerin öz-yönetimi», işletmelerin sosyalist ekonomi yörüngesinden sapmasına yol açmıştır.

Bunun belli başlı sebepleri şunlardır:

a) Devletçe uygulanan ekonomik plânın kaldırılması.

b) İşletmelerin kâr amacına yönelmesi ve kâr faktörünün temel uyaran haline gelmesi. İşletmeler, gelirlerini ve kârlarını arttırmak için her çareye baş vurmaktadırlar. Başka bir deyişle, «işçilerin yönetimindeki» işletmelerin üretimi, toplumun ihtiyaçlarını karşılamayı değil, tıpkı kapitalist işletmeler gibi, kâr elde etmeyi hedef almaktadır.

c) Serbest kapitalist rekabetin teşvik edilmesi. Tito, «rekabet, tüketicilerin yararına olacaktır» diyordu.

d) Serbest kapitalist rekabeti teşvik için kredilerden ve bankalardan yararlanılması. Bugün Yugoslavya'da bankalar ve kredi kuruluşları, en iyi şartları teklif eden, yani en yüksek faiz oranı karşılığında aldığı parayı, en kısa zamanda ödeme gücü olan kimselere ödünç vermektedir. Hükümet çevrelerinin deyişiyle; «Yatırım kredilerinin dağılımı için rekabeti başlıca metot haline getirmek» söz konusudur.

e) İşletmeler arasındaki ilişkiler Devlet'in tesbit ettiği plâna uygun sosyalist yardımlaşma ve işbirliği ilişkileri değildir.

Yugoslav işletmeleri arasındaki bu amansız rekabet, sadece iç pazarda değil, dış ticarette de kendini göstermektedir. Yugoslav gazetelerine göre, dış ülkelerdeki bir tek ve aynı pazar için Yugoslav işletmelerinin 20-30 temsilcisi birbiriyle rekabet ederek fiyat kırmaktadırlar. Dış ticaretle uğraşan bu işletmeler, her ne pahasına olursa olsun kâr elde etmeyi düşünmektedirler.

Bu amansız rekabet yugoslav piyasasında büyük bir karışıklığa yol açmıştır. Fiyatlar sadece şehirler, bölgeler arasında değil, aynı yerdeki çeşitli mağazalar arasında da değişmektedir. Hatta aynı üreticinin ürettiği aynı mallar farklı fiyatlarla satılmaktadır. Yüksek bir fiyat elde etmek için, bazı işletmeler, tarım ürünlerinin büyük bir kısmını imha etmekten çekinmiyorlar.

Bu amansız rekabet yüzünden Yugoslav işletmelerinin birçoğu iflâs etmiş ve bu iflâs, son yıllarda gittikçe artmaya başlamıştır.

Görüldüğü gibi, Yugoslavya'daki «devlet» ekonomisi, plânlı sosyalist bir ekonominin kanunlarına göre değil, kapitalist rekabet kanunlarına göre yönetilmektedir. «İşçilerin öz-yönetimi» altındaki işletmeler ise, kapitalist tipteki işletmelerden başka bir şey değildir.

Şimdi de Yugoslavya'nın Amerika ile imzaladığı anlaşmaları kısaca gözden geçirelim. Yugoslavya ile Birleşik Devletler arasında 1951'de imzalanan «Askerî Yardım Anlaşması», **«Yugoslavya'nın, hür dünyanın savu-**

nucusu olan devlete (Amerika'ya) çok büyük bir katkıda bulunmasını ve silahlı kuvvetlerini Birleşmiş Milletler'in emrine vermesini» öngörmektedir. Birleşik Devletler'in bu anlaşma gereğince gönderdiği askerî heyet Yugoslavya silâhlı kuvvetlerini doğrudan doğruya kontrol etmektedir.

1952'de Birleşik Devletler'le Yugoslavya arasında imzalanan «Ekonomik İşbirliği Anlaşması» ise, Yugoslavya'nın bu Amerikan yardımını **«ferdin temel faklarını, ferdi hürriyeti ve demokratik kurumları geliştirme yolunda kullanmasını»**, başka bir deyişle, kapitalist sistemi ihya etmesin öngörmektedir.

Kısaca değindiğimiz bu husus da, Yugoslavya'da kapitalizmi yerleştirmeye çalışıldığının kesin kanıtlarından biridir.

---

(1) M. Todoroviç: **İki cephede mücadele.** Yugoslav dergisi **Nasha Stvarnost'un** Mart 1954 tarihli sayısına bakınız.

(2) **Vesnik u sredu**, 8 Aralık 1961. Bir Amerikan doları 750 dinardır.

(3) S. Komar: **Köy ve köylü aileleri ile ilgili bazı problemler.** «Socializam» dergisi, sayı 5, 1962.

(4) Merkez Komitesi'nin, her kademedeki kuruluşlara ve yöneticilere 17 şubat 1958 tarihli mektubu.

Kısa... Kısa...

•

Şiirimizin büyük ustalarından ENVER GÖKÇE'nin vaktiyle çeşitli dergilerde çıkan şiirleri yakında bir kitap halinde yayımlanacak. Yakın tarihimizin ilginç bir döneminin en yiğit kişilerinden ve halkımızın gerçek sözcülerinden olan Enver Gökçe'nin edebiyatımızdaki yeri ve önemi böylece daha iyi anlaşılmış olacak. Bu şiirlerin büyük bir gilgi göreceğine inanıyoruz.

•

A. Kadir, uzun zamandır üzerinde çalıştığı DÜNYA, HALK VE DEMOKRASİ ŞİİRLERİ Antolojisinin ilk cildini tamamladı. Basımı bitmek üzere olan kitap yakında satışa çıkarılacaktır.

Şairin, Bertolt Brecht'ten A. Bezirci ile birlikte çevirdiği HALKIN EKMEĞİ de tükenmek üzere. İsteme adresi : A. Kadir, P.K. 58, Beyazıt - İstanbul.

•

Hikâyeciliğimizin gerçek temeli ve güç aşılır ustası Sabahattin Ali'nin bütün hikâyeleri Bilgi Yayınevi tarafından yayımlanmaktadır. Bu diziden **KAĞNI/SES ikinci kitap olarak çıktı. Birincisi KUYUCAKLI YUSUF'tu.**

•

Nihat Behram'ın HAYATIMIZ ÜSTÜNE ŞİİRLER adlı kitabı beraat etti. İsteme adresi : Yücel Yayınevi, Babıâli Cad. 14, Cağaloğlu - İstanbul

•

Ölümü büyük bir üzüntü yaratan Sabahattin Eyüboğlu'nun kültür hayatımızdaki yeri hakkında şimdiye kadar yazılanlardan bambaşka nitelikte ilginç bir eleştiri, dergimizin önümüzdeki sayısında yayımlanacaktır.

yeni adımlar
aylık sanat ve siyaset dergisi